REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXII. Band. 5. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1909.

HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG ZU FREIBURG IM BREISGAU

Soeben ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

Die Papstgräber und die Cäciliengruft

in der Katakombe des heiligen Kallistus. Von Joseph Wilpert.

I. Ergänzungsheft zu DE ROSSIS ROMA SOTTERANEA.
Mit 70 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. gr. Folio. (XIV und 110 Seiten mit 9 Tafeln.) Mk. 25.—

Der Verfasser des monumentalen Werkes „Die Malereien der Katakomben Roms" (2 Bände, geb. Mk. 300.— und Mk. 330.—) eröffnet mit dieser Abhandlung eine Reihe in sich abgeschlossener Publikationen, welche sich als „Ergänzungshefte zu de Rossis Roma Sotteranea" ankündigen. Sie sollen in erster Linie unediertes, durch neue Ausgrabungen gewonnenes Material bekannt machen.

VERLAG VON GEORG REIMER BERLIN W. 35

SOEBEN ERSCHIEN:

DER FRIEDHOF AM ERIDANOS

BEI DER HAGIA TRIADA ZU ATHEN

UNTER MITWIRKUNG VON A. STRUCK
UNTERSUCHT VON

ALFRED BRUECKNER

MIT UNTERSTÜTZUNG AUS DER EDUARD GEBHARD-STIFTUNG DER KÖNIGL. PREUSSISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

MIT 1 PLAN UND 78 TEXTABBILDUNGEN IN HALBLEINEN GEBUNDEN 30 MARK

AUSFÜHRLICHEN PROSPEKT VERSENDET AUF WUNSCH DIE VERLAGSBUCHHANDLUNG KOSTENLOS

Kaiser Sigismund als Stifter der Wandgemälde in der Augustinerkirche zu Konstanz.

Von J. Gramm.

Die entwicklungsgeschichtliche Kunstbetrachtung der heutigen Zeit läßt uns all jene Epochen der Menschheitsgeschichte als besonders interessant erscheinen, in denen sich ein allgemeiner Wandel der Kunstanschauungen vollzieht, in denen neue oder bisher zurückgehaltene Kulturmächte ans Licht empordrängen. Wie in den Gärungszeiten des ausgehenden Mittelalters die Kunst aus erträumten Idealfernen in die lebensfrische Wirklichkeit hinübertritt, das hatte man schon lange in der Geschichte der altniederländischen Malerei an ihren großen Pfadfindern, den Gebrüdern van Eyck erkannt. Erst der neueren Forschung jedoch ist der Nachweis gelungen, daß diesem gewaltigen Umwandlungsprozeß in der nordischen Kunst ein ähnlich bedeutungsvoller in der süddeutschen Malerei gegenübersteht. Konstanz und Basel, die beiden altehrwürdigen Konzilsstädte, erschienen mehr und mehr als Brennpunkte der künstlerischen Kultur jener bewegten Zeit. Vor allem war es die Frage nach der künstlerischen Herkunft des K. Witz, die seit D. Burckhardts interessanter Hypothese die Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf die Konzilsstadt am Bodensee gelenkt hat. Wenn wir an der Hand der Richenthalschen Konzilschronik und der anderen Quellen[1]) uns das bunte internationale Leben mit seinem augenblendenden Festgepränge vergegenwärtigen, so legt sich ganz von selbst der Gedanke an eine dementsprechend reiche und üppige Kunstentfaltung nahe. Entsandte doch ganz Europa hochangesehene Persönlichkeiten, vornehme Würdenträger geistlichen und weltlichen Standes nach Konstanz, die gewiß auch, sei es aus Devotionsbedürfnis, sei es aus Ruhmessinn für die Kunst eine offene Hand hatten. Gehen wir jedoch die Denkmäler dieser Zeit in der Bodenseemetropole und ihrer näheren Umgebung durch, so sehen wir uns in unseren Erwartungen getäuscht. Trotz der zahlreichen erhaltenen

[1]) Eine treffliche Übersicht über das Leben und Treiben in Konstanz während der Konzilszeit bietet H. Finke, Bilder vom Konstanzer Konzil. Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission. N. F. 6. Heidelberg 1903.

Werke spätmittelalterlicher Kunst im Seekreis findet sich kaum ein namhaftes Werk, das mit Sicherheit der Konzilszeit zugewiesen werden kann. Auch in den Schriftquellen treffen wir kaum Hinweise auf bedeutendere künstlerische Produkte aus der Zeit der Kirchenversammlung[2]) — eine Tatsache, die uns befremden muß, da sich bei solchen festlichen Gelegenheiten einheimischen und fremden Künstlern ein dankbares Arbeitsfeld zu eröffnen pflegte. Da ist es denn doppelt zu begrüßen, daß uns in der Augustinerkirche zu Konstanz ein künstlerisch wie kunsthistorisch hochbedeutender Doppelzyklus von Wandgemälden aus der Konzilszeit unter der Tünche erhalten blieb, der anläßlich der in den letzten Jahren vorgenommenen Restauration unter der kundigen Leitung von Stadtpfarrer Dr. Groeber und Professor Wingenroth freigelegt wurde. Über den Inhalt der Darstellungen und ihre hohen künstlerischen Qualitäten orientieren Wingenroths und Gröbers feinsinnige Ausführungen in der Zeitschrift des Breisgauvereins »Schauinsland«[3]), auf die hier verwiesen werden muß.

Es handelt sich darnach um zwei Zyklen von Wandbildern, die übereinander die Hochwände des Mittelschiffs der Augustinerkirche schmückten. Dicht unter dem Fenster läuft ein friesartiger Streifen um das Mittelschiff herum und über die Triumphbogenwand. Die hier angebrachten Eremitenbilder wurden jedoch anläßlich der Erweiterung des Triumphbogens in der Barockzeit bis auf geringe Reste zerstört. Der sich anschließende Streifen der Südwand gliedert sich in 18 durch Säulenarkaden geteilte Felder, die Darstellungen von hl. Eremiten und Mönchen verschiedener Orden enthalten, von denen die letzteren gruppenweise je eine stehende Mönchs- oder Bischofsgestalt (S. Augustin?) umgeben. Der Heilige scheint ihnen seine Regel zu übergeben; darauf deutet das Buch in seiner Linken und das Spruchband in der anderen Hand, das die Mönche mit dem Ausdruck ehrfürchtigen Dankes kniend empfangen. Wingenroths Deutung zufolge hätte man in diesen sich 14- resp. 16mal wiederholenden Szenen eine Darstellung des Stammbaumes der Augustinereremiten zu erkennen. Die Schilderung setzt sich, nur wenig variiert, an der Westwand fort. Trotz einer gewissen Monotonie, wie sie die häufige Wiederholung des schlichten Themas mit sich brachte, ist doch die Einzelcharakterisierung der Gestalten vorzüglich gelungen. In Stellung, Gebärden- und Mienenspiel weiß der Künstler stets eine neue Note zu geben. Mit großer Geschicklichkeit ist das Verlangen, Staunen und dankende Empfangen der Mönche variiert. Besondere Beachtung verdienen die trefflich individualisierten Gestalten der greisen Eremiten.

---

[2]) Wie mir Herr Geh. Hofrat Finke freundlichst mitteilte, sollen sich nur einige Notizen über anonyme spanische Schildmaler gefunden haben.

[3]) Jahrg. 35 (1908), S. 69 ff.

Ähnlich waren die Darstellungen auf dem leider sehr stark zerstörten Nordfries gehalten, nur vereinigen sich hier eine größere Anzahl kniender Mönche zu teilweise gegeneinander gerichteten Gruppen. Unter den dazwischen befindlichen stehenden Heiligen möchte man den einen stigmatisierten in brauner Kutte als den hl. Franz von Assisi deuten, während sich der andere, als Abt charakterisierte, vorläufig nicht näher bestimmen läßt. Mit diesem oberen Fries gehören stilistisch auch die beiden verstümmelten Hochbilder zusammen, die sich unter den Eremitengestalten an der Triumphbogenwand befinden. Eine einigermaßen einleuchtende Deutung der Gemälde konnte bisher noch nicht gefunden werden. Versuche in dieser Richtung auf Grund eingehender Beschreibung der Fragmente findet man in Wingenroths Aufsatz[4]).

Von einer anderen Hand dürfte der zweite, weit interessantere Bilderzyklus herstammen, dem wir uns nunmehr zuwenden. Er umfaßt die unterhalb des Frieses freibleibenden Zwickel der Mittelschiffarkaden. Über den Stützen sind in doppelter Lebensgröße thronende Heiligengestalten dargestellt. Sie sitzen auf vielfach durchbrochenen fialen- und krabbenbesetzten Gestühlen mit baldachinartigem Aufbau. Die Hintergründe sind abwechselnd rot und blau gehalten. Die Figuren selbst heben sich in ihren kräftigen, durch das Durchkommen des feurigen Malgrundes noch verstärkten Farben von dem rötlichen und grauen Gestühl prächtig ab. Der farbige Gesamteindruck ist bei aller Leuchtkraft der Einzeltöne doch überaus harmonisch. Dabei muß man allerdings in Betracht ziehen, daß die Gestalten der Südseite in der Renaissancezeit eine mehr oder minder starke Restauration resp. Übermalung erfahren haben. Doch genügen die Proben der nicht übermalten Nordwand, um ein Urteil über den erlesenen Farbengeschmack der Meister zu gewinnen. Bezüglich der Bedeutung der Figuren kann man aus der Gewandung, den Kopfbedeckungen, den Attributen und nicht zuletzt aus den Inschriftfragmenten wichtige Anhaltspunkte gewinnen. In einzelnen Fällen freilich läßt die allzustarke Zerstörung kein sicheres Urteil mehr zu. So hätten wir nach Wingenroth[5]) in den thronenden Einzelgestalten hl. Bischöfe, Könige, Fürsten (resp. Kurfürsten) und Herzöge zu erblicken. Dazu gesellen sich noch zwei Frauengestalten, deren Deutung auf größere Schwierigkeiten stößt. Die unter drei Figuren der Südseite angebrachten Wappen weisen zweimal auf Ungarn, einmal auf Österreich. Ziehen wir noch die allerdings aus der Renaissancezeit stammenden Inschriftfragmente[6]) in Betracht, so ergibt sich die Deutung zweier Gestalten als S. Ladislaus und S. Wilhelm von Aquitanien.

4) Wingenroth, S. 92 ff.
5) Wingenroth, S. 99.
6) »S. LADISLAVS. REX«. — »... MVS DVX AQV«.

Wie aber kamen die Augustinermönche zu einer solchen Auswahl ungarischer und österreichischer hl. Könige und Fürsten? Bereits Wingenroth hat diese Frage aufgeworfen und er spricht die Vermutung aus, es möchte die Entstehung der Gemälde mit der Anwesenheit Kaiser Sigismunds, des Königs von Ungarn und Böhmen, auf dem Konzil in irgendwelcher Beziehung gestanden haben. Hatte sich der Luxemburger doch mehrfach den Augustinern, seinen Gastwirten, erkenntlich gezeigt. So würde die sonst kaum verständliche Auswahl von ungarischen und österreichischen Heiligen ihre natürlichste Erklärung finden.

Indessen sollte sich Wingenroths Vermutung glänzend bestätigen. Der beste Kenner der Konstanzer Konzilszeit, Geh. Hofrat Finke hatte die Güte, den Verfasser dieses Aufsatzes auf Urkunden im Fürstlich Hohenloheschen gemeinschaftlichen Hausarchiv (Weinsberger Archiv) von Öhringen hinzuweisen, aus denen mit vollster Sicherheit hervorgeht, daß Kaiser Sigismund die besprochenen Wandgemälde der Konstanzer Augustinerkirche stiftete. Durch eine Quittung der Maler erfahren wir zugleich die Namen der ausführenden Meister und die Höhe ihres Honorars. Bei der Durchsicht des Öhringer Materials fanden sich außerdem einige für die Baugeschichte der Augustinerkirche interessante Notizen, die uns zunächst hier beschäftigen sollen.

Das Konstanzer Augustinerkloster, eine Gründung des 13. Jahrhunderts, erreichte, durch mehrfache Schenkungen begünstigt, im Verlaufe des folgenden Säkulums seine höchste Bedeutung[7]). Es ward eine Pflegstätte der Gelehrsamkeit, besonders nachdem 1394 das Generalstudium hierher verlegt worden war. Mochten Kirche und Kloster durch das große Brandunglück von 1399 auch schwer mitgenommen worden sein, so begannen doch bald wieder bessere Zeiten, als die glänzende Kirchenversammlung in den Mauern der Bodenseestadt tagte. Der damalige Prior Schwarz stand in Beziehung zu den angesehensten Persönlichkeiten der abendländischen Welt, und Kaiser Sigismund bekundete seine Sympathien für das Kloster schon dadurch, daß er in seinen Mauern Wohnung nahm und mit dem geistig hochbedeutenden Provinzial Graf gelehrte Unterredungen pflog. Später aber brachen trübe Zeiten über das Kloster herein, die zu seiner Auflösung in der Reformationszeit führten. Nach dem Wiedereinzug der Mönche um die Mitte des 16. Jahrhunderts begann ein neuer Aufschwung des klösterlichen Lebens und der gelehrten Bildung. In den Wirren des Dreißigjährigen Krieges hatte die Niederlassung so stark gelitten, daß ein Neubau des Klosters nötig ward. Damals wurde auch die Kirche

7) Wingenroth, S. 78, 80, 83.

einer gründlichen Renovation unterzogen. Mit der Josephinischen Periode brach dann die traurigste Zeit für das Kloster an, das sich schließlich genötigt sah, seine Baulichkeiten dem Konstanzer Spital abzutreten. Die Kirche selbst blieb in ihrer verzopften Umgestaltung dem Gottesdienst erhalten und gelangte erst wieder durch die mit größter Umsicht und feinem künstlerischem Verständnis vorgenommene Restauration des jetzigen Stadtpfarrers, Dr. Groeber zu Beachtung. Bei der Instandsetzung wurden auch die hochinteressanten Wandmalereien zutage gefördert, an die unsere Betrachtungen anknüpfen.

Fassen wir zunächst den Kirchenraum selbst etwas näher ins Auge. Es handelt sich um eine schlichte dreischiffige basilikale Anlage ohne Querschiff mit geradlinig geschlossenem Chor und ehemals durchweg flacher Eindeckung. Achteckpfeiler tragen die Langhauswände, die in ihren oberen Partien von Rundfenstern durchbrochen waren. Den Spitzbogenarkaden entsprachen große breite Spitzbogenfenster in den Seitenschiffmauern. Ein tief herabreichendes Mittelfenster teilte die Westwand über dem Hauptportal. Durch Seitenfenster von ähnlichen Abmessungen wurde der Chor erhellt. Seine Ostwand konnte keine Lichtöffnungen enthalten haben, da hier das Kloster anstieß. Der eigentliche Ausbau der Kirche mag, wie Wingenroth vermutet, erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts erfolgt sein[8]). Für den heutigen Eindruck sind die Umgestaltungen maßgebend, die der Bau im 17. und 18. Jahrhundert erfahren hat. 1740 wurden rundbogige Fenster in den Hochwänden des Mittelschiffs und den Seitenschiffmauern eingebrochen; man verbreiterte und erhöhte den Triumphbogen und mauerte die Lichtöffnungen im Chor und an der Westwand in ihren unteren Teilen zu. Aus dieser Zeit stammt auch das Spiegelgewölbe und die reiche Stuckverzierung an Decken und Wänden, die Pfeiler erhielten zugleich breitausladende verogldete Stuckkapitelle. Die namentlich für die ältere Periode überaus dürftigen Nachrichten über die Baugeschichte der Kirche haben nun durch den neuen Urkundenfund im Öhringer Archiv eine nicht unwesentliche Bereicherung erfahren. Es mögen hier die beiden einschlägigen Stellen auszugsweise im Wortlaut folgen:

1417. 19. Mai, Constanz. »Ich, Heinrich Gunterswylr zu disen tzyten bawmeister und burger zu Costentz veriche und bekenne mich offenlich mit disem brieff .... daß mir der wolgeborn her Conrad herre zu Winsperg des heiligen Romischen Riches Erbkamerer myn gnediger herre gegeben und bezalt hat sechs hundert Rinische gulden von wegen in namen und an statt myns gnedigen herren des Romischen und zu Ungern etc. Kunigs ...« (Fürstl. Hohen-

[8]) Wingenroth, a. a. O. S. 83.

lohesches Gemeinsch. Hausarchiv, Abteilung Weinsberger Archiv, D. 1. k. 4.)

Die Bedeutung dieser Urkunde für unsere Frage ergibt sich erst durch eine Notiz, die Konrad von Weinsberg in sein Verzeichnis der Ausgaben und Einnahmen von 1417[9]) eigenhändig eintrug. Darin findet sich den Stuttgarter Regesten des Weinsberger Archivs zufolge die Stelle: »Item an freitag von sant Michelstag da reit ich gen Nürnberg von der halben iudenstüher wegen, als die Rudolf Sassen und Hanssen Hübnern für achthundert gulden verschrieben sin, die ich meins herren dez künigs gnaden entlehet zu sant Veltinstag; der 200 Gulden wurden graff Hansen von Salmen vnd 600 Gulden[10]) dem buwmeister zu Costentz, damyt er die kirchen zu den Augustiner vnd die schieff machen solt...«

Da sich die betreffende Stelle in dem »eigenhändigen Verzeichnis« Konrads von Weinsberg nicht auffinden ließ, so muß ich mich hier auf den in den Stuttgarter Regesten zitierten Wortlaut stützen, dessen Richtigkeit jedoch durch nachfolgenden eigenhändigen Vermerk Konrads in seinem Ausgabenverzeichnis von 1417 S. 9 erwiesen wird: »Nota so entlehett ich minem herren dem küng umb die nürenberger 800 gulden uff die iüdischeit ... Item der sin worden dem büwmeister 600 gulden Item dem graffen von Salmen sind worden die überygen 200 gulden.«

Der Zusammenhang zwischen diesen beiden urkundlichen Berichten liegt auf der Hand. Sigismund läßt dem Stadtbaumeister von Konstanz, Heinrich Gunterswyler, für Arbeiten an der Augustinerkirche daselbst 600 Gulden auszahlen. Den Empfang dieser Summe durch Konrad von Weinsberg bestätigt Gunterswyler in der obigen Urkunde, der er unter ausdrücklichem Vermerk sein Siegel beifügte[11]). Es frägt sich nur, was jener Ausdruck »die kirchen ... und die schieff machen« besagen will. Dem Sprachgebrauch der Konstanzer Urkunden zufolge waren unter »schieff« nicht etwa speziell die Nebenschiffe zu verstehen, sondern die drei Schiffe im allgemeinen[12]). Es kann jedoch keinem Zweifel unterliegen, daß die Kirche damals bereits in ihrer dreischiffigen Grundform bestand; sie war auch laut Richenthals Konzilschronik wiederholt zu kirchlichen Veranstaltungen, Belehnungen und dergl. im Gebrauch. Schon deshalb wird man an einen Neubau nicht denken dürfen. Dagegen spricht auch die unverhältnismäßig geringe Summe[13]). So kann es sich wohl nur um eine Restauration

9) Fürstl. Hohenlohesches gemeinschaftl. Hausarchiv D. 24 k. 3.

10) Der Verfasser der Regesten hat sich in der Wiedergabe der Zahl versehen (er schrieb 89 statt 600 !) wie aus der zweiten Notiz Konrads hervorgeht.

11) Das Wappen zeigt einen Y-förmigen Gegenstand zwischen zwei Sternen.

12) Gütige Mitteilung des Herrn Stadtpfarrers Dr. Groeber.

13) Wir haben keinen Grund, die 600 Gulden als Abschlagszahlung aufzufassen, da von weiteren Teilzahlungen nichts verlautet.

des durch den Brand von 1399 geschädigten Außenbaues (»die kirchen«) und eventuell um Ausbesserung und Zurichtung der Schiffe (»die schieff«) für die von Sigismund geplanten Wandgemälde handeln, zumal diese eine Woche nach Ausstellung der Quittung Gunterswylers über den Empfang der 600 Gulden in Auftrag gegeben wurden.

Der Name Gunterswyl(e)r begegnet, in etwas variierter Schreibweise, seit 1376 mehrfach in den Konstanzer Ratslisten[14]). Es dürfte sich dabei jedoch um den Johannes Gunterswyler gehandelt haben, der in einer Konstanzer Ratsurkunde von 1396 (Karlsruhe, G. L. A. 5. Spec. 204) genannt wird[15]). Dagegen tritt 1410 ein Heinrich Gunterswyler in den Konstanzer Ratsbüchern als Bürgermeister auf[16]) und wird 1415—1424 als Ratsmitglied resp. Bürgermeister genannt[17]). Wir dürfen ihn jedoch nicht mit unserm Baumeister identifizieren, denn Heinrich Gunterswyler, der Bürgermeister, »was ain schuchmacher«[18]). Archivalische Nachforschungen haben leider keinen Aufschluß über die Persönlichkeit und weitere Tätigkeit des Meisters gebracht, so daß wir uns damit bescheiden müssen, den Namen des Architekten zu kennen, der die Augustinerkirche zur Aufnahme der von Sigismund gestifteten Gemäldezyklen instand setzte.

Interessanter als diese baugeschichtliche Tatsache sind die urkundlichen Aufschlüsse bezüglich der Wandmalereien der Augustinerkirche und ihrer Meister. In einer Urkunde vom 27. Mai 1417 (Fürstl. Hohenlohesche Gemeinsch. Hausarchiv, Abteilung: Weinsberger Archiv, D. 8) weist Sigismund Konrad von Weinsberg an »Item so sollen wir den malern daz sie die kirchen zu den Augustinern ußrichten und ußbereitten nach unserm fürgeben vierzehenhundert guldin geben«. Damit ist die Vermutung Wingenroths[19]) zur Gewißheit erhoben worden: Kaiser Sigismund ist der Stifter der umfangreichen Zyklen von Wandmalereien in der Augustinerkirche. Er mochte auf diese Weise den Augustinern, deren er sich u. a. auch durch Schenkung einer neuen Orgel erkenntlich zeigte, seine Dankbarkeit erweisen für die gastliche Aufnahme, die sie ihm während seiner Anwesenheit beim Konzil (seit 1415) in ihren Klostermauern gewährt hatten. Der Auftrag lautete auf 1400 Gulden — nach damaligem Geldwert eine recht beträchtliche Summe — und erfolgte demnach eine Woche nach Entlohnung des Konstanzer

---

[14]) C. Beyerle, Die Constanzer Ratslisten des Mittelalters. Heidelberg 1898, S. 95, 96, 98, 113, 115, 116.

[15]) Beyerle, a. a. O. S. 120.

[16]) Ebenda, S. 123.

[17]) Beyerle, a. a. O. S. 125—130.

[18]) Ebenda, S. 123.

[19]) Wingenroth, a. a. O. S. 99.

Stadtbaumeisters Gunterswyler, der die Kirche zur Ausmalung instand gesetzt hatte. Schon in Anbetracht der Größenverhältnisse des Baus mußten mehrere Meister für die farbige Ausschmückung beigezogen werden; die Urkunde spricht denn auch von »den malern«. Wer aber waren diese? Wir brauchen uns glücklicherweise keinen Vermutungen hinzugeben, da uns eine Öhringer Urkunde vom 4. Juli 1417 (D. 1. k. 9) hierüber aufklärt.

»Wir Heinrich grübel Caspar sunder und Johans lederhoser alle drye maler und burger zu Costentz veriehen und bekennen uns offenlich mit diesem brieff vor allermenglich für uns und unße erben als uns der allerdurchluchtigste furste und herre her Sigmund Römischer und zu Ungern etc. Kunig unser gnediger herre verdinget hat zu malen gentzlichen miteinander die kurchen zu den Augustinern umb virtzehenhundert guter Rinischer gulden daz uns daran der wolgeborn herre her Conrad herre zu Winsperg des heiligen Romischen Richs Erbekamerer gegeben und bezalt hat von wegen in namen und anstatt desselben unß gnedigen herren des Römischen und zu Ungern etc. Kunigs zweyhundert guter Rinischer gulden uff hut dato diß brieffs ...«

»Des zu urkund so ich obgenannter Heinrich grübel ..... myn eigen insigel gedruckt zu rucke uff disen brieff.«

Die Ausmalung der Augustinerkirche lag demnach in den Händen von drei in Konstanz ansäßigen Malern: Heinrich Grübel, Kaspar Sunder und Johans Lederhoser. Wir haben hier einen der seltenen Fälle in der Geschichte der spätmittelalterlichen Malerei am Oberrhein, wo sich ein kunsthistorisch bedeutungsvolles Werk mit bestimmten Künstlerpersönlichkeiten in einen urkundlich gesicherten Zusammenhang bringen läßt. Wie zu erwarten stand, besagt die Quittung nichts über den Anteil der einzelnen Meister an dem Gesamtwerk. Dagegen scheint es höchst wahrscheinlich, daß Heinrich Grübel die Oberleitung des Auftrags übernommen hatte, da er seinen Namen an die Spitze stellt und die Urkunde mit seinem Siegel versieht[20]). Die bedungene Akkordsumme in Höhe von 1400 Gulden wurde durch Konrad von Weinsberg ratenweise ausbezahlt. Den Empfang von 200 Gulden bestätigen die Maler in der oben mitgeteilten Quittung. Eine weitere Abschlagszahlung in Höhe von 400 Gulden[21]) scheint später erfolgt zu sein, denn auf der Rückseite dieser Quittung lesen wir folgenden eigenhändigen Vermerk Konrads von Weinsberg: »Quidanz

[20]) Das Wappenschild enthält zwei mit den Stielen gekreuzte Hämmer; die Umschrift ist undeutlich.

[21]) Da weitere Quittungen der Maler fehlen, so bleibt es freilich zweifelhaft, ob in der ausbezahlten Summe von 400 Gulden nicht jene 200 Gulden bereits enthalten waren, über die die Maler quittieren.

umb 400 Gulden von den mallern die ich bezalt han die ist man mir noch schuldig uff samstag nach exaltationis santi kruzi anno dom. 1417« (18. September). Damit stimmt ein weiterer Vermerk in Konrads eigenhändigem Ausgabenverzeichnis von 1417 (D. 24. k. 3. S. 9) überein: »Item zu dem ersten den mallern die da malten zu den Aug(e)nst(e)iner denen han ich versprochen 1400 gulden. Item den han ich 400 gulden bezalt«[22]). In Anbetracht der Höhe der Akkordsumme wird man annehmen dürfen, daß der Gemäldezyklus von namhaften Meistern ausgeführt wurde; diese Vermutung wird aber angesichts der hochbedeutenden künstlerischen Qualitäten[23]) der Wandbilder zur Gewißheit. Um so interessanter erscheint denn die Aufgabe, den ausführenden Künstlerpersönlichkeiten etwas nachzugehen. Leider haben archivalische Forschungen[24]) nur für zwei der genannten Meister nähere Anhaltspunkte ergeben. Wie mir der Konstanzer Archivar, Herr Dr. Maurer freundlichst mitteilte, ist für die Familie Grübel die Konstanzer Herkunft gesichert. Auch Sunder scheint einer Konstanzer Familie zu entstammen, doch läßt sich dies vorläufig noch nicht mit voller Sicherheit nachweisen. Der Name Lederhoser endlich soll in späterer Zeit wiederholt in Konstanzer Urkunden begegnen.

Heinrich Grübel wird in dem ältesten Konstanzer Steuerbuch (von 1378—1445) nicht erwähnt[25]), er müßte demnach bereits vor 1378 in Konstanz Bürger gewesen sein. Diese Vermutung mag sich auf einen Eintrag des ältesten Konstanzer Ratsbuchs stützen. Da finden wir (Beyerle, Ratslisten, S. 113) im Jahre 1389 einen »Grübel« nach dem dritten Zunftaufstand unter den neugewählten Zünftigen. Zur Identifizierung mit unserm Maler Heinrich fehlt freilich, wie so häufig, der Vorname. Jedenfalls kann es sich nicht um den »Uli Grübel« handeln, da dieser in dem gleichen Zunftverzeichnis (von 1389) aufgeführt wird. Im Konstanzer Steuerbuch von 1418 tritt dann weiterhin eine »Grüblin« auf, die 400 lb. h. Liegendes und 400 lb. h. Fahrhabe versteuert. Leider können wir nicht mehr feststellen, ob es sich hier um die Frau des Uli oder Heinrich handelt. Falls letzteres zutrifft, wäre Heinrich Grübel, da er noch am 4. Juli 1417 die Quittung über 200 Gulden Abschlagszahlung für die Malereien in der Augustinerkirche unterzeichnet, im folgenden Jahre aber nicht mehr genannt wird, während eine »Grüblin« als Steuerzahlerin, also als Witwe

---

[22]) Ob hier wirklich eine weitere Abschlagszahlung vorliegt, läßt sich nicht entscheiden.

[23]) Diese lassen sich freilich aus den Reproduktionen nur sehr ungenügend erkennen.

[24]) Zu aufrichtigem Dank für gütige Förderung meiner Studien bin ich Herrn Dekan Maisch in Öhringen und Herrn Archivar Dr. Maurer in Konstanz verpflichtet.

[25]) Bei dem häufigen Wechsel der Namensbezeichnungen wäre es freilich auch denkbar, daß Grübel gelegentlich als »Heinrich der maler« aufgeführt wurde.

auftritt, in der Zwischenzeit bis zum nächsten Steuertermin, mithin Ende 1417 oder Anfang 1418 verstorben. Über das Alter des Malers läßt sich leider kein sicherer Anhaltspunkt gewinnen; er mag frühestens in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts geboren sein, da er sich 1418 noch der schwierigen Malarbeit auf hohen Gerüsten unterzieht. Gegen ein späteres Geburtsdatum spräche andererseits die bereits 1389 erfolgte Aufnahme Grübels unter die Zünftigen im Rat, sofern wir überhaupt geneigt sind, den Protokolleintrag auf unsern Maler beziehen zu wollen.

Im Jahr 1418, zur Zeit, da Grübel wohl bereits verstorben war, tritt »Caspar Sunder vnd sin bruder« im Konstanzer Steuerbuch auf. Kaspar versteuert 170 lb. h. Fahrhabe, dagegen keine liegenden Güter. Indessen läßt sich dem Konstanzer Gebrauch zufolge daraus noch nicht ohne weiteres schließen, daß Kaspar Sunder kein Haus zu eigen gehabt habe. Er wohnte mit seinem jedenfalls jüngeren Bruder zusammen, der seinerseits nur mit 60 lb. h. Fahrhabe im Steuerverzeichnis von 1418 eingetragen ist. Hier finden wir auch eine »Sunderin vnd ir son«, offenbar die Mutter des Kaspar. Sie versteuert 300 lb. h. Liegenschaften und 760 lb. h. Fahrnisse, während der Sohn als minderjährig noch nicht als Besitzer auftritt. Beide wohnten, wie die Reihenfolge der Steuereinträge erkennen läßt, nicht bei Kaspar und seinem Bruder, sondern in einer anderen Stadtgegend (wohl heutige Wessenbergstraße). Da nun der jüngste Sohn der »Sunderin« 1418 noch minderjährig ist, also etwa um 1400 geboren wurde, so dürfte das Geburtsdatum seiner Mutter kaum vor den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts angesetzt werden. Kaspar der Maler endlich könnte dann nicht vor den 80er Jahren geboren sein. Ein Vergleich der mutmaßlichen Lebensdaten des Kaspar Sunder und Heinrich Grübel ergibt einen Altersunterschied von etwa 20 Jahren. So dürfen wir Sunder wohl der neuen Generation zurechnen.

Für den dritten Meister, Johans Lederhoser[26]), ließen sich bisher leider gar keine urkundlichen Belege beibringen. Da Träger seines Namens jedoch in späteren Konstanzer Materialien begegnen, so möchte man in ihm gleichfalls einen Vertreter der vorgerückten Kunst erblicken.

[26]) Mit Johans Lederhoser ist uns ein Maler des Vornamens Hans für das Jahr 1417 in Konstanz bezeugt, der sehr wohl noch 1424 am Leben gewesen sein mag, als jener »Hans von Constanz« in den Urkunden auftritt, den D. Burckhardt ohne weiteres mit Hans Witz identifiziert. Der Vorname allein reicht dazu keineswegs aus, zumal in jenen Tagen auch andere Maler des gleichen Vornamens in Konstanz gelebt haben mögen. Im übrigen sind die Berührungspunkte der älteren Konstanzer Kunst mit der des Konrad Witz doch sehr geringfügig. Erst in dem 1445 datierten Wandgemälde der Margarethenkapelle des Konstanzer Münsters — einer Kreuzigung und Madonna in Scheinarchitektur — macht sich die Kunstweise des K. Witz und seines Kreises auffallend bemerkbar. Ich behalte mir vor, auf diese Beziehungen bei anderer Gelegenheit zurückzukommen.

Doch wir wollen uns nicht mit unsicheren Spekulationen aufhalten. Da wir die Stileigentümlichkeiten der einzelnen Maler vorläufig nicht kennen, so läßt sich der Anteil der drei Meister an den Gemäldezyklen natürlich nicht feststellen. Immerhin wird man kaum fehlgehen in der Annahme, daß die dem Stil nach altertümlich anmutenden Teile des Zyklus wie etwa der Augustinusfries von Heinrich Grübel, dem Vertreter der älteren Generation, herrühren. Hatte dieser als Senior des Malertrios nicht nur die geschäftlichen Obliegenheiten, sondern auch die künstlerische Oberleitung des Auftrags übernommen, was immerhin wahrscheinlich ist, so dürfte der Gesamtplan der Malereien von ihm festgelegt sein. Die thronenden Gestalten in den Zwickeln der Nordwand verraten gleichfalls noch altertümliche Züge, allein der Gesamteindruck ist doch ein anderer, so daß hier wohl eine andere Hand mit im Spiele war. Es scheint, als ob dieser Künstler sich durch gewisse Schranken der Tradition in seiner Formgebung gebunden fühlte, als habe ihm irgendein älteres Vorbild zugrunde gelegen, das er nun mit neuem Leben zu erfüllen bestrebt war, ohne dabei auf die hergebrachte noch stark ans Hochgotische anklingende Formensprache zu verzichten. Als Vorbilder mögen vor allem böhmische Malereien in Betracht kommen, die der Künstler in Prag oder auf dem Schlosse Karlstein kennen gelernt haben mochte. Bereits Wingenroth[27]) hat auf diese Spur hingewiesen. Er macht auf die thronenden Sibyllen im Südflügel des Emausklosters zu Prag aufmerksam. Hier begegnen die eng um den Körper geschlungenen, gleichsam nassen Gewänder mit ihren Schlängelsäumen, wie sie an den Konstanzer Zwickelgestalten der Nordseite vorkommen. Auch für die eigenartigen Throne finden sich auf dem Sibyllen- und Judithbild von Emaus Parallelen[28]). Doch ist die Formgebung im ganzen noch weit altertümlicher als in Konstanz. Etwas nähere Beziehungen zu den Zwickelgestalten verraten manche der thronenden Einzelfiguren des Luxemburger Stammbaums, auf den gleichfalls Wingenroth hingewiesen hat[29]). Leider sind wir durch den Untergang der Originalgemälde, die Karl IV. in seinem Schlosse Karlstein ausführen ließ, auf die Nachbildungen des 16. Jahrhunderts angewiesen[30]), die jedoch den ursprünglichen Stil noch einiger-

[27]) Wingenroth, a. a. O. S. 98 u. 100.

[28]) Vgl. J. Neuwirth, Die Wandgemälde im Kreuzgang des Emausklosters zu Prag. Prag, 1898, Taf. IV, VII. Man vergleiche hierzu auch die thronartigen Gestühle auf böhmischen Miniaturen, z. B. bei der Verkündigung aus dem Mariale des Erzbischofs Ernst von Pardubitz. Abgeb. bei Neuwirth, Prag, S, 88. Auffallender jedoch als hier ist die Verwandtschaft der Throne in den Miniaturen eines Psalters des Herzogs von Berry (Paris, Bibl. Nat.), abgeb. bei Fierens-Gevaert, La renaissance septentrionale. Brüssel 1905, S. 61 u. 64.

[29]) Wingenroth, a. a. S. 100.

[30]) Wien, Hofbibliothek, Handschr. Nr. 8330. Vgl. Neuwirth, Der Bildercyclus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Prag 1897.

maßen erkennen lassen. Vergleicht man etwa den an der Nordwand der Augustinerkirche über der Brüstung der Orgelempore thronenden König[31]), der Zepter und Reichsapfel trägt, mit einzelnen Königen des Stammbaumes (Neuwirth a. a. O. Taf. IX, 1, 2, XI, 2, 3, XV, 3, XVI, 1), so ergibt sich namentlich bei letzterem eine unverkennbare Verwandtschaft, die sich hier sogar auf den Gesichtstypus, auf Haar- und Barttracht erstreckt. Allein wieviel freier und hoheitsvoller ist die Haltung der Konstanzer Königsfigur! Der prächtige porträtartig durchgearbeitete Kopf zeugt von unmittelbarer Lebensbeobachtung des Meisters. Nicht so überzeugend wirkt der Vergleich der Frauengestalt auf der Nordseite mit den Königinnen des Stammbaumes, die nur in der Anordnung der Gestalten eine gewisse Ähnlichkeit mit jener aufweisen. Dagegen erinnert das langgestreckte, im Kinn spitz zulaufende Gesichtsoval mit den hochgezogenen Brauenbogen und den weitgeöffneten staunenden Augen an böhmische Typen, wie etwa auf dem Wenzelsbilde der Kleinseitener Nikolauskirche zu Prag[32]), in dem wiederum Züge an flandrisch-burgundische Kunst anklingen[33]). Auch für den thronenden Heiligen mit der Kurfürstenmütze (?) an der Westwand ließe sich allenfalls ein flandrisches Werk zum Vergleich heranziehen. Es ist ein gewirkter Teppich des 14. Jahrhunderts aus der Antwerpener Kathedrale. Da sehen wir eine sitzende männliche Gestalt unter einem reichausgestalteten architektonischen Baldachin (Abbildung bei Fierens-Gevaert, a. a. O. zu S. 40). Hier fließt die dünne Gewandung ganz ähnlich wie auf dem Konstanzer Bilde in weichen Wellenlinien über den Körper zur Erde nieder; die Figur ist nahezu in derselben Haltung, nur im Gegensinne aufgefaßt. Endlich bietet die Baldachinarchitektur mit den perspektivisch verschobenen Kreuzrippengewölben mancherlei Vergleichspunkte. Von irgend welchem Abhängigkeitsverhältnis kann ja wohl nicht die Rede sein. Es sollte nur auf die zeitliche Gemeinsamkeit der Kunstbestrebungen in den verschiedenen Ländern hingewiesen werden. Überdies mochten derartige Baldachinarchitekturen, wie sie sich vermutlich von Italien her über Avignon nach Frankreich und in die Niederlande verpflanzten, teils direkt im südlichen Deutschland Aufnahme gefunden haben, teils durch die böhmische Zentrale dahin gelangt sein.

Werfen wir nun einen Blick auf die thronenden Gestalten der Südwand der Augustinerkirche, so gewahren wir zunächst bedeutende Unterschiede im Typus, in der Körperbildung und der Gewandbehandlung, die durch die starke Übermalung der Renaissancezeit ihre Erklärung finden.

---

[31]) Wingenroth, Taf. II Nr. 3.

[32]) Abgebildet bei Neuwirth, Prag. Leipzig-Berlin 1901, S. 84.

[33]) Vgl. die Malouel oder Broederlam zugeschriebene Madonna der Kollektion Aynard in Lyon, abgebildet u. a. in »Les Arts« 1904 Nr. 28, S. 6.

An einzelnen besser erhaltenen Teilen jedoch läßt sich deutlich wahrnehmen, daß wir es hier mit einer anderen Hand als auf der Südseite zu tun haben. Bereits Wingenroth wies auf die schlankeren Proportionen und die breiteren, volleren Detailformen hin; die Gewandung zeigt einen Fortschritt vom Flächig-Gestrafften zum Breiten, Rundlichen. Freilich begegnen auch hier noch die altmodischen Glocken- und Schlängelfalten, besonders bei der großartig aufgefaßten weiblichen Gestalt an der Westwand. Die treffliche Erhaltung dieser in warmen orangeroten und blauen Tönen gehaltenen Frauenfigur läßt »die weiche Behandlung der Fleischteile, das volle Gesicht mit dem starken, etwas wulstigen Mund«, den »kräftigen Hals und Arm«[34]) erkennen, lauter Merkmale, die für die böhmische Kunst bezeichnend sind[35]). Allein alle diese Berührungspunkte sind doch nicht ausreichend, um unsere Meister als Zugehörige zur böhmischen Schule erweisen zu können. Immerhin legt sich die Vermutung nahe, daß die drei von Sigismund beschäftigten Meister in seiner Gefolgschaft die böhmische Kunst an der Quelle studierten und die dort empfangenen Anregungen in ihrer Weise zu verwerten suchten. Die Friesgestalten zeigen verhältnismäßig am wenigsten Anklänge an Böhmisches[36]). Man könnte höchstens eine gewisse Verwandtschaft der bärtigen Gestalt auf einem der Wandbilder des Emausklosters zu Prag (Neuwirth, Taf. XII, 1 rechts) mit dem einen Eremiten des Frieses (Wingenroth, Fig. 7 links) konstatieren. Auf den verstümmelten Bildern der Triumphbogenwand erinnern die Frauen der linken Szene in der Schlankheit der Proportionen, der Verhaltenheit der Gebärde und der Gewanddisponierung mit dem engen weißen Gebände an die Witwe von Sarepta und die Sunamitin der Emausbilder (Neuwirth, Taf. XXV).

Daß böhmische Stilelemente der karolinischen Kunstepoche gelegentlich in die oberrheinische Kunst eindrangen, ist genugsam bekannt. Es sei nur an den offenbar von einem in Prag geschulten deutschen Meister gefertigten Altar von Mühlhausen a. N. erinnert (Stuttgarter Galerie Nr. 94)[37]) Der längst vermutete böhmische Einfluß auf die Wandgemälde der Burg Zwingenberg a. N. erscheint durch die überraschende Verwandtschaft der

---

34) Wingenroth, a. a. O. S. 97.

35) Vgl. J. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896, Taf. VIII.

36) Der Gesichtstypus des hl. Augustin erscheint vielmehr als eine Weiterbildung der Bischofstypen des um 1410 tätigen Meisters der Nikolauslegende der Konstanzer Münsterschatzkammer, dessen schönlinige Figurenauffassung auch in den Mönchsgestalten des Frieses noch nachklingt. Vgl. J. Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905, Taf. XIII, XX.

37) Vgl. Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstage gewidmet. Freiburg 1906, S. 419 ff.

Verkündigung[38]) mit der gleichen Szene im Emauskloster[39]) soviel wie gesichert. Aber auch für die Wandgemälde des Meisters der Nikolauslegende in der Schatzkammer des Konstanzer Münsters[40]) lassen sich, wie ich glaube, vereinzelte Vergleichsmomente beibringen. Man beachte auf dem ersten Bilde der Konstanzer Pilgerlegende[41]) den Gesichtstypus des Mordgesellen mit der niedern Stirn, der dicken, überhängenden Nase, dem abstehenden Vollbart und dem zurückgestrichenen Haar. Er kehrt ganz ähnlich wieder bei Josef auf der Geburt Christi des Emausklosters[42]), oder bei den im Profil gegebenen Begleitern des siegreichen David ebenda[43]). Der gleiche Typus, ins Groteske gesteigert, kehrt endlich in der selben Szene beim Haupte Goliaths wieder. Auch beim Vergleich einzelner Männertypen der Nikolausszenen[44]) mit solchen auf dem Kreuzigungsbilde des Emausklosters[45]) ergibt sich, namentlich in der Bildung von Augen, Nase und Mund eine gewisse, freilich nur oberflächliche Ähnlichkeit. Im übrigen liegt es mir fern, irgendwelchen direkten Zusammenhang des Meisters der Nikolauslegende mit böhmischer Kunst und speziell mit den Wandbildern im Emauskloster herstellen zu wollen, schon deshalb, weil ich die Prager Bilder nur aus Abbildungen kenne. Es sollte hier nur die Frage nach den eventuellen Beziehungen der oberrheinischen Malerei zur böhmischen neuerdings wieder angeregt werden. Wie sich in dieser Hinsicht die Meister der Wandgemälde in der Augustinerkirche verhielten, haben wir bereits oben angedeutet. Sie scheinen die weit überlebensgroßen thronenden Gestalten im Anschluß an böhmische Vorbilder geschaffen zu haben. Die damals noch erhaltenen Wandbilder mit der Ahnenreihe der Luxemburger auf Schloß Karlstein mochte für die Anordnung und Auswahl der Gestalten vorbildlich gewesen sein. Es könnte sich freilich nur um einen vorübergehenden Aufenthalt der Maler in Prag gehandelt haben, da ihre Namen in den Listen der Malerzeche nicht vorkommen. Die Meister hätten dann ihre Eindrücke selbständig verarbeitet, wobei sie sich den heimischen Traditionen anschlossen, wie z. B. in der Beibehaltung der farbigen Streifengründe, die bereits in den Oberzeller Wandbildern begegnen, sowie in der Bevorzugung der von den Nikolaus-

---

[38]) L. Leutz, Die Wandgemälde in der Burgkapelle Zwingenberg a. N. Darmstadt 1893, Taf. 23.

[39]) J. Neuwirth, a. a. O. Taf. VIII.

[40]) J. Gramm, a. a. O. Taf. XIX.

[41]) Gramm, a. a. O. Taf. XIX.

[42]) Neuwirth, Taf. IX.

[43]) Ebenda, Taf. V.

[44]) Gramm, Taf. XIV.

[45]) Neuwirth, Taf. I.

wandbildern und dem Sposalizio des Roßgartenmuseums[46]) her bekannten Knollenkapitellen.

Was aber stellten die Bilderzyklen der Konstanzer Augustinerkirche dar? Wingenroth und Gröber geben bereits eine trefflich begründete Antwort auf diese interessante Frage[47]). Es mag daher hier auf ihre scharfsinnige Untersuchung verwiesen werden. Sigismund scheint bei seinem Auftrag den Malern eine doppelte Aufgabe gestellt zu haben. Sie sollten einmal, der Bestimmung der Kirche entsprechend, die Entwicklung des Mönchtums, mithin die Vorgeschichte des Augustinerordens schildern. Es geschah dies in friesartig angeordneten Gruppen von Einsiedlern und Ordensstiftern, die ihre Genossen um sich versammeln. Bezüglich der Deutung der einzelnen besonders kenntlich gemachten Gestalten wird man Wingenroth beipflichten dürfen, nur vermag ich nicht anzunehmen, daß S. Augustinus immer wiederkehrend dargestellt ist. Sollten wir in diesen freilich sehr verwandten Gestalten nicht vielmehr die Stifter von Zweiggenossenschaften der Augustiner oder anderer Orden erblicken dürfen? Die rätselhaften Bilder der Triumphbogenwand scheinen zu den Friesdarstellungen in irgendeinem Zusammenhang gestanden zu haben. Der Vermutung, daß es sich um Fragmente eines Kalpharienberges handelt, kann ich nach eingehender Besichtigung der Bilder nicht teilen. Wie mir Herr Stadtpfarrer Dr. Groeber mitteilt, sollen sich in der Mitte des Bogens Reste eines kirchenartigen Gebäudes befunden haben, zu dem Pferde hinaufstrebten. Vielleicht handelte es sich um eine Schilderung der Freuden und Vergnügungen dieser Welt, die durch den Einfluß des höllischen Widersachers (der Affe auf der Schulter des einen Mannes als böses Prinzip gedeutet) den Menschen nicht zu wahrem innerem Glücksempfinden gelangen lassen. Im Gegensatz dazu die innere Ruhe, der in Gott gefestigte Seelenfrieden, wie ihn das Mönchstum der Kirche bietet. Der Ideengang wäre dann ein ähnlicher wie auf dem »Triumph des Todes« im Camposanto zu Pisa. Doch das sind natürlich alles nur müßige Vermutungen, solange es nicht gelingt, das Gegenständliche der Fragmente zu enträtseln.

Die zweite Aufgabe, die Sigismund den Malern stellte, betraf vermutlich die Verherrlichung seines Hauses und der Familie seiner Gemahlin Maria von Ungarn. Dem Stammbaum der Mönchsorden sollte der Stammbaum der Luxemburger und Aquitanier an die Seite treten. Der heilige Ort freilich bedingte eine Auswahl jener beiderseitigen Vorfahren, die der Ehre des Altares teilhaftig geworden waren. So gewinnen Wingenroths Deutungen der einzelnen Zwickelgestalten sehr an Wahrscheinlichkeit.

---

46) Abbildung bei Wingenroth, a. a. O. S. 73.

47) Wingenroth S. 99 f.

Wenn man den aus der Renaissancezeit stammenden Beischriften Glauben beimessen darf, so wäre das eine Mal der hl. Ladislaus, ein Vorgänger Sigismunds auf dem Königsthron dargestellt, während eine andere Gestalt sich nach Wingenroths Ergänzung der verstümmelten Inschrift als der hl. Wilhelm von Aquitanien, mithin als Ahne der Gemahlin Sigismunds, Maria von Ungarn aus dem Hause Aquitanien erweist. Inwieweit die im übrigen vorgeschlagenen Deutungen zutreffen, wage ich nicht zu entscheiden; sie dürften sich jedoch dem Gesamtplan nicht übel einfügen. Mag man immerhin diesen Deutungsversuchen skeptisch gegenüberstehen, so wird man einen gewissen Zusammenhang der in den Zwickelbildern dargestellten Persönlichkeiten mit dem kaiserlichen Stifter Sigismund nicht verkennen wollen. Andererseits erscheint es selbstverständlich, daß ein so umfangreicher Auftrag des hohen Gönners der Augustinerkirche nicht beliebigen Meistern anvertraut wurde. Es werden vielmehr Meister von hoher Tüchtigkeit und begründetem Ansehen gewesen sein, die ihr Bestes aufboten zur Verherrlichung des Mönchtums und des erlauchten Hauses ihres kaiserlichen Auftraggebers. Diese Auffassung aber findet ihre vollste Bestätigung durch die hervorragenden künstlerischen Qualitäten der Wandgemälde selbst, in denen sich die hohe Kunstblüte der oberrheinischen Malerei zur Zeit des Konstanzer Konzils aufs glänzendste dokumentiert.

Der angebliche Malername Hans Peurl auf Nürnberger Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts.

Von **Max Bach.**

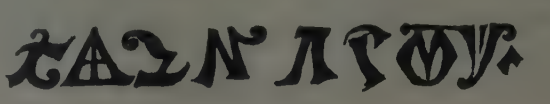
Carl Gebhardt hat in seiner verdienstvollen Studie über die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg (Straßburg 1908) den Künstlernamen Peuerl auf mehreren kirchlichen Gemälden in Nürnberg nachzuweisen gesucht. Dieser Name, auch Pevrl, Peverle, Peuerlein, Peurlin geschrieben, kommt zwar in Nürnberger Urkunden öfter vor (1404—1500), auch ein Hans Peurl im Bürgerbuch von 1402 und ein anderer, mit dem vorigen wohl nicht identisch, zwischen 1463 und 1473; doch passen diese Namen nicht zu den zu besprechenden Gemälden, ebensowenig der Freskomaler Hans Peuerlein, welcher im Kreuzgang des Predigerklosters 1493 malte.

Zunächst ist es das sog. Ehenheimische Epitaph in St. Lorenz, ein Votivbild mit dem Schmerzensmann, dessen Königsmantel auf der Borte des Halsausschnitts hebräisierende Buchstaben enthält, aus welchen Gebhardt den vollen Namen Hans Peurln HANS MEVRAN herauslesen will. In Wirklichkeit sind es folgende, genau nach der Photographie auf Tafel 29 des genannten Buches gezeichnete Schriftcharaktere:

Gebhardt liest an der linken Seite HANS und sagt: die letzten drei Buchstaben seien ohne Schwierigkeit zu lesen; der erste, der etwas einem M ähnelt, darf wohl als ein H gelesen werden, dessen erster Vertikalstrich verkürzt und dessen Horizontalstrich mit einem Anhängsel verziert ist. Wie man das herausfinden kann, ist mir unbegreiflich, denn alle vier Buchstaben haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit lateinischer Lapidar oder gotischer Majuskelschrift. Ganz ungeheuerlich ist aber die Deutung des Namens PEURLN; es gehört wirklich eine starke Phantasie dazu, hier den Namen des Künstlers in versteckter Form herausbuchstabieren zu

wollen, mit Ausnahme des E-ähnlichen Zeichens ist auch kein einziger Zug der übrigen Schriftcharaktere in irgendeinem Alphabet unterzubringen, auch nicht im hebräischen, mit dem diese Phantasieschrift am meisten Ähnlichkeit hat. Offenbar wollte der Künstler nur die Borte mit Stickereien verzieren, ohne an bestimmte Namen oder Worte zu denken, oder gar sein Signet damit auszudrücken.

Die andere Schrift, welche sich am Tucherschen Altar in der Frauenkirche auf dem Flügel mit dem auferstandenen Christus befindet, bespricht Gebhardt folgendermaßen:

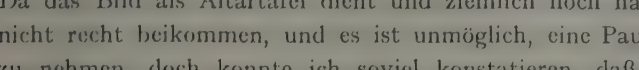


Auf dem Gewandsaum des schlafenden Grabwächters rechts finden wir zwei Worte in sehr augenfälliger Schrift, Schwarz auf Gelb, von denen das erste aus vier, das zweite aus fünf Zeichen besteht. Fraglich ist das erste Wort. Der zweite Buchstabe ist A, der vierte N, der erste könnte wohl als ein spielerisch verstelltes H, der dritte, der einer 2 gleicht, als Buchstaben am ehesten als ein Z gedeutet werden, Die vier ersten Buchstaben des zweiten Wortes sind unzweideutig (!!); der fünfte, von dem nur der Anfangstrich sichtbar ist, kann kaum anders als ein R ergänzt werden. Die ganze Inschrift hieße dann: ΩAZN APCYR (??). Auch diese Deutung halte ich für ganz ausgeschlossen; es ist nichts als eine Phantasieschrift, wie solche im ganzen 15. Jahrhundert auf Gewandsäumen bei alt- und neutestamentlichen Figuren sehr häufig vorkommen, in der Regel aber nur Verzierungen vorstellen. Die Beispiele, welche Gebhardt anführt, sind nicht als Analogon zu verwerten. Der Künstlername des Pfenning befindet sich auf der Schabracke eines Reiters, in auffälliger deutlicher Schrift, ebenso der Name Laib am Harnischkragen eines Ritters; der Name »Hans Peurlin« auf dem Reichenau-Epitaph des Augsburger Bildhauers Hans Peurlin im Dom zu Eichstedt ist auf der mir vorliegenden Photographie nicht sichtbar. Jedenfalls ist aber die von Redslob (Mitteil. d. germanischen Nationalmuseums 1907 S. 65) mitgeteilte Inschrift deutlich und auf keinem Gewandsaum angebracht. Ich habe schon in meinem Artikel über ein Altarwerk in Weingarten (Archiv f. christl. Kunst 1898 Nr. 6) darauf aufmerksam gemacht, wie vielfach die Sitte der damaligen Zeit, Buchstaben auf Gewandsäumen als Dekorationsmittel anzubringen, die Forscher irregeführt hat, oder gar, wie z. B. von Eigner nachgewiesen ist, Künstlernamen oder Monogramme geradezu gefälscht wurden.

So halte ich vor allem die Inschrift auf dem Gürtel der Jungfrau auf dem Bilde der Darstellung im Tempel des Weingartner Altarwerks im Dom zu Augsburg für gefälscht. Ich habe dafür bis jetzt keine Zustimmung

erhalten, auch nicht von Glaser in seinem neuesten Buche über Holbein den Ältern. Besonders ist mir Dr. Schröder im Repertorium 1898 S. 51 ff. entgegengetreten. Die Inschrift lautet nach Woltmann folgendermaßen:

»Michel. Ehrhart. Pildhaver. 1493. Hanns Holbein. Maler. O mater. miserere nobis.« Die älteste Aufzeichnung darüber finde ich in Naglers Monogrammisten III, Bd. 1863, sie lautet: »Paul. Erhart. Pilthauer. 1495. Hanns Holbein. Maler. O Mater. Miserere. Nobis. Hier ergeben sich schon starke Varianten; Woltmann liest Pildhaver, Nagler Pilthauer, derselbe schreibt anstatt Michel, Paul; die Jahreszahl wird 1493 und 1495 gelesen. Da das Bild als Altartafel dient und ziemlich hoch hängt, so kann man nicht recht beikommen, und es ist unmöglich, eine Pause von der Schrift zu nehmen, doch konnte ich soviel konstatieren, daß die Inschrift aus römischen Unizialbuchstaben besteht, wie solche auch sonst auf Holbeinschen Bildern vorkommt. Die A und E sind in mittelalterlicher Majuskelform. Hiervon eine Probe[1]):



Die Jahreszahl ist nicht mehr ganz deutlich, am Schlusse des Namens Holbein ist wieder ein Trennungszeichen in Form eines Laubes mit je drei Punkten :• •:, dann folgt MALER und schließlich die Fürbitte an die Jungfrau. Die Trennungsornamente, wie ein solches auch vor und nach dem Namen MALER steht, wurden irrtümlicherweise für Monogramme erklärt, in jener Zeit, wo man überall Monogramme witterte und auch Zeitblom ein solches zuschrieb.

Wenn nun auch die Schriftformen an sich kein Mißtrauen erwecken, so kommen aber doch noch andere Merkmale in Betracht, die Zweifel an der Echtheit der Schrift aufkommen lassen. Einmal die Fassung der Inschrift, wie solche an Holbeinschen Bildern sonst nicht vorkommt; er schreibt gewöhnlich: »Hans Holbein de Augusta me fecit« oder »Depictum per magistrum Johannem Holpain«. Den meisten Zweifel erweckt aber der Name des Bildhauers Michel Erhart. Diesen Namen schöpfte Eigner aus Ulmischen Urkunden, wo ein Michel Erhart »Bildhover« in den Zinsbüchern der Frauenpflege vorkommt, und damit weiter in Verbindung bringt; eine Nachricht aus der Kaisheimer Klosterchronik, wo die Bildschnitzer Gregor Erhard und Adolph Daxher und der Maler Hans Holbein genannt seien, welche für den Abt »Görg« im Jahre 1502 ein Altarwerk geschaffen haben. Nun ist aber dort keineswegs ein Bildhauer Erhart, sondern nur ein »Pildhauer Maister Gregori« und ein Schreinermeister Adolf Kastner, nebst dem Maler Hans Holpain genannt[2]). Ein Bildhauer Michel Erhart ist also mit

[1]) Die Schriftzeichnung verdanke ich Herrn Professor Dieterlen in Ulm.

[2]) Vgl. meine Ausführungen im Archiv f. christl. Kunst 1902 S. 54.

Holbein nicht in Verbindung zu bringen und wird in den Augsburger Künstlerregistern vergeblich gesucht.

Die weitere Frage, ob das ehm. Weingartner Altarwerk für eine Arbeit Holbeins d. Ält. zu halten ist oder nicht, dürfte erst entschieden werden, wenn die Bilder einer sachgemäßen Restauration unterzogen werden. Stilistisch und chronologisch lassen sich die Bilder gut in das Werk Holbeins d. Ält. einfügen, und ich zweifle auch keineswegs an der zweimal auf dem Bilde angebrachten Jahreszahl 1493, denn urkundlich steht fest, daß unter den Äbten Kaspar Schiegg und Hartmann von Burgau 1477—1520 die Weingartner Klosterkirche neu hergestellt und ausgeschmückt wurde. Eine neue Weihe fand 1487 statt und Abt Hartmann, welcher 1491 zur Regierung kam und als Klosterschüler im Jahre 1477, durch Unvorsichtigkeit, den Brand des Klosters verursacht haben soll, fühlte sich verpflichtet, durch Stiftung des Altars auch seinerseits etwas beizutragen. Noch wenig beachtet ist übrigens auch der Porträtkopf, welcher sich auf demselben Bilde, hinter dem hl. Joseph befindet, es ist ein junger Mann von etwa 28—30 Jahren und könnte wohl das Selbstbildnis Holbeins vorstellen. Zeitblom kann es nicht sein, da derselbe schon im Jahr 1497 ein älterer Mann war, wie sein Selbstporträt auf dem Herberger Altar zeigt. Entgegen meiner früheren Ansicht, welche das Werk entschieden dem Barth. Zeitblom zuwenden möchte, halte ich jetzt die allgemeine Annahme, daß wir in den Augsburger Dombildern Werke Holbeins d. Ält. vor uns haben, für wahrscheinlich, keinesfalls aber für gesichert.

Ganz verfehlt ist ferner das Beispiel eines Künstlermonogramms in Form eines Steinmetzzeichens auf dem Basler Altarwerk des Conrad Witz; hier befinden sich nämlich auf dem Gemälde mit der Figur des Hohenpriesters an den Pfeilern der Architektur Steinmetzzeichen, wie solche öfter an Malereien dieser Zeit vorkommen, aber niemals als Signete des Malers aufzufassen sind[3]). Die Inschrift des Multscher an seinem Ulmer Marienaltar ist nicht als Kuriosum anzusehen. Man findet derartige Schriftformen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufig, besonders in der Plastik.

PERME · IOHANNEM · MVLTSCHERER · HACIOHIS · OERICHEHROFER

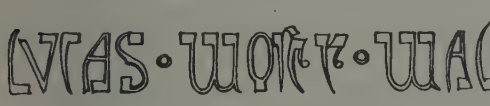
Auch die gemalte Schrift auf dem Bilde des Pfingstfestes vom Berliner Multscheraltar von 1437 ist genau dieselbe wie in Ulm; H steht für N, die H und E haben noch Majuskelform, das D ist ein verkehrt gestelltes C — ein Beweis, daß beide Werke aus einer Werkstatt hervorgegangen sind. Klemm, der bekannte Steinmetzenforscher[4]) dachte an eine spätere Änderung

[3]) Vgl. z. B. den Kupferstich des Meisters E S, die Madonna von Einsiedeln vom Jahr 1466.

[4]) Württ. Baumeister u. Bildhauer S. 79.

resp. Ergänzung des Ulmer Steinbildwerks, indem er sich darauf stützt, daß die Künstlerinschrift in kleineren Buchstaben unter der Dedikationsinschrift des Konrad Karg eingehauen ist und er dieselben Schriftcharaktere häufig erst ums Jahr 1500 an Denkmälern angetroffen habe. Nach meinen Beobachtungen trifft das doch nicht ganz zu; von einer Nacharbeitung kann keine Rede sein, denn dieselben Schriftformen, nur in Relief, finden sich an der oberen Inschrift des Denkmals, welche eine Anrufung der allerseligsten Jungfrau ausdrückt.

Ein wahres Quodlibet von Schriftformen bietet der 5) bekannte Altar des Lukas Moser von Tiefenbronn, er ist ein Unikum, nicht allein als einzig bekanntes Werk des Künstlers, sondern auch wegen seiner originellen Inschriften und der Klage des Künstlers: »Schrie . Kunst . schrie und klag dich . ser, din . begert . jecz . Niemen . mer . so . o . we . 1431.« Diese Inschrift ist in einer verschrobenen Minuskel, der Name des Künstlers in einer anderen Variante, wie folgt, geschrieben, während die Dedikationsinschrift in einer ähnlichen Majuskelschrift wie bei Multscher aufgemalt ist.



Merkwürdig ist die in kleiner deutlicher Minuskelschrift gegebene Transkription unter der schwierig lesbaren Schrift; wahrscheinlich geschah das von anderer Hand in späterer Zeit, um dem Publikum die Schrift zu erläutern.

Was schließlich die angebliche Inschrift am Passionsaltärchen der St. Johanniskirche auf dem Nürnberger Friedhof anbelangt, so sehe ich hierin nichts anderes als Steinmetzzeichen; darunter Buchstaben zu wittern, ist überaus gesucht, ganz und gar ausgeschlossen ist aber daraus den Namen Peurl zu kombinieren. Die große Übereinstimmung, die Gebhardt mit den anderen, dem Meister Peurl zugeschriebenen Werken findet, kann ich nicht finden. Das Altärchen hat etwas fremdartig Italienisches und kann unmöglich von demselben Meister geschaffen sein, welcher die Außenseiten des Tucheraltars malte, am ehesten Übereinstimmung finde ich mit dem Ehenheim-Epitaph in St. Lorenz, doch läßt sich ohne Vergleich mit dem Original nichts Bestimmtes sagen. Die schon besprochene Inschrift auf dem Gewandsaume des schlafenden Grabwächters, woraus Gebhardt ebenfalls den Namen Peurl lesen will, auf Grund dessen er das Bild dem Meister zuschreibt, beweist gar nichts. Der Altar ist durchaus aus einem Guß, sein Stil ist von demjenigen des Johannesaltärchens so weit entfernt, daß es unmöglich ist, an ein und denselben Meister zu denken.

5) Vgl. Pfleiderer, Das Münster zu Ulm S. 52 mit guter Photographie.

Die Chronologie der Werke Grünewalds.

Von **H. A. Schmid.**

Mit meiner Rekonstruktion des Aschaffenburger Altars glaube ich bewiesen zu haben, daß das Freiburger Bild zu diesem gehört und also um 1519 entstanden ist. Ein neues wichtiges Datum scheint mir den letzten Winter festzustellen gelungen zu sein, gegen alles Erwarten hat sich herausgestellt, daß das Stuppacher Bild nun doch, wie Lange und ich früher argwöhnten, auf den Aschaffenburger Altar gehört. Den vollständig zwingenden Beweis hoffe ich noch diesen Winter zu bringen. Das Gemälde, das so manches enthält, was an Colmar erinnert, ist also das erste nach Isenheim entstandene Werk, das noch erhalten ist.

Ein weiteres, noch wichtigeres Datum glaube ich aus Grünewalds Schulzusammenhange herleiten zu können. Der Künstler hat zweifellos starke Anregungen von den Niederländern, ferner selbst solche von Dürer und der eindringenden Renaissance erhalten; der richtunggebende Lehrer war Holbein der Ältere. Diejenigen Werke nun Holbeins, mit denen Grünewald die größte Verwandtschaft aufweist, sind nicht die frühsten erhaltenen, sondern der Altar in Frankfurt von 1501 und die unmittelbar darauf folgenden Bilder, namentlich die Paulus-Basilika und die drei Tafeln mit Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung in Augsburg.

Hiermit ist aber mit einem Schlage auch die ganze Entwicklung des Künstlers klargelegt, um so mehr, da aus Weizsäckers sorgfältigen Studien sich zu bestätigen scheint, daß die Frankfurter Bilder wirklich zum Dürerschen Altar gehörten. Es ergibt sich dann folgender Lebenslauf:

Frühzeit.

Geburt vermutlich erst nach 1480, um 1483/5.

1501 Schüler Holbeins d. Ä. in Frankfurt und wohl auch noch 1502 und 1503 in Augsburg.

Um 1505 das Bruchstück eines Altarwerkes: die Kreuzigung in Basel. Auf der Rückseite der erhaltenen Tafel ist die Vorzeichnung einer Einfassung erst begonnen, aber die Löcher von Scharnieren beweisen, daß der Flügel im Gebrauch war, und das Brett die obere Hälfte eines linken Flügels

war. Die untere Hälfte des Flügels enthielt also wohl die Kreuzabnahme oder Grablegung, die andere Seite Auferstehung und Noli me tangere oder Christus und Thomas, das Mittelbild vermutlich Christi Höllenfahrt.

Mittlere Zeit.

Ausgezeichnete Studie zu einem Kruzifixe, in Karlsruhe, von Koelitz in einer mir früher nicht zugänglichen Mappe aufgefunden. Original der besseren der beiden Basler Kruzifixzeichnungen. Studie zu einer Verspottung Christi (höhnendem Pharisäer) in Berlin.

Frankfurter Bilder; diese wohl um 1509. Altarwerk in Colmar. Studien dazu in Göttingen.

In Colmar fällt in die Zeit nach den Frankfurter Tafeln der Abschluß des Ganzen, die beiden Einzelfiguren, die beiden Landschaftsbilder mit der Versuchung des Antonius und dem Besuch beim hl. Paulus und wohl auch die Predella. Das Engelskonzert hat die meiste Verwandtschaft mit den Tafeln in Frankfurt. Das ganze Werk ist aber die Arbeit von mehr als zwei Jahren. Die Verkündigung ist einmal und die Kreuzigung mindestens dreimal umgeändert worden, noch während der Arbeit auf der Bildtafel! Die Maria hatte hier erst eine ähnliche Haltung wie auf dem Basler Bilde! Die frühsten Teile der Kreuzigung sind das Älteste am ganzen Werke und vielleicht vor den Frankfurter Tafeln entstanden.

Es ist die Zeit der äußersten Sorgfalt in der Durchbildung aller Naturformen. Oberflächliche Anlehnungen an den Stil der Dürer-Schule nur in dieser Zeit. Anlehnung an eine antike oder antikisierende, das heißt Renaissancefigur beim Sebastian. Aufkommen der Renaissanceformen.

Anderseits bei Dürer 1508—1516 die Stiche, Radierungen und Holzschnitte, die sich besonders durch Helldunkelwirkungen auszeichnen!

1512—1517.

1. Vermutlich: Studie zu einer Krönung der Maria in Berlin.

2. Die verschollene Kreuzigung, die im Stich von Sadeler erhalten ist. Sie ist sicher nach der Isenheimer (Colmarer), sicher vor der Tauberbischofsheimer (Karlsruher) Kreuzigung entstanden.

3. Verschollene Arbeiten in Seligenstadt 1514.

4. Verschollene Arbeiten in Oberissigheim (nicht Uissigheim).

Spätzeit.

Altar in Aschaffenburg mit der Madonna in Stuppach, dem Flügel in Freiburg und vermutlich dem Traum des Patriziers und der Erscheinung der Madonna in den Wolken auf dem verschollenen linken Flügel. Die Erscheinung auf dem erhaltenen Flügel spätere Übermalung. Stärkere Konzentration der Komposition als früher. Kenntnis altchristlicher römischer Bauten. Freie und sehr willkürliche, aber ausschließliche Verwendung der Renaissanceformen.

Um 1522 Kreuzigung und Kreuztragung in Karlsruhe. Weicherwerden der Konturen, breitere Pinselführung. Freieres Schalten und Walten mit den Formen des Körpers als früher.

Zwischen 1519 und 1525 Übersiedelung nach Mainz. In dieser letzten Zeit das eingezogene Leben, die Verdüsterung der Stimmung. 1524—1525 Aufenthalt in Halle. Predella in Aschaffenburg und das Münchener Bild Mauritius und Erasmus. Aus der Spätzeit ferner: Initialen für Schöffer. Zeichnung in Oxford. Charakteristisch für die beiden spätesten Gemälde: die äußerste Ausnutzung der Bildfläche, das Zurücktreten der Landschaft, auffallende Willkürlichkeiten der Komposition, noch großartigere Auffassung der Form als in den Karlsruher Bildern.

Zum Teil schon vor 1525 vermutlich die Bilder für den Mainzer Dom. Um 1529 Tod.

Von den beiden urkundlichen Notizen, nach denen ein Meister Mathis im Jahre 1489 Aufträge in Aschaffenburg erhielt, bezieht sich die eine auf eine Anstreicherarbeit und die andere ist nicht mehr aufzufinden und wahrscheinlich unrichtig.

Ist aber Grünewald erst um 1485 geboren und ein Schüler Holbeins d. Ä., so erklärt sich auch seine Verwandtschaft mit Burgkmair und Schaffner, das Fehlen jeglicher Arbeiten aus einer bisher angenommenen fünfzehnjährigen Frühzeit von 1489—1503 und auch das rasche Weiterschreiten selbst in den letzten Jahren, die wir verfolgen können. Es ist der Isenheimer Altar dann in einem Lebensalter geschaffen, in dem Dürer seine Apokalypse und Holbein seinen Totentanz schuf.

Noch bemerke ich, daß meine von Bock angezweifelten Angaben über meine früheren Beobachtungen an der Stuppacher Madonna einfach richtig sind. Es wachsen aus der Hydra der Grünewaldforschung genug unechte Bilder hervor, ich werde mich schwer hüten, Bilder und Studien, die mich aus irgendeinem Grunde an Grünewald erinnern und auf meinem Schreibtisch liegen, dem Fachgenossen Bock mitzuteilen. Dagegen habe ich schon in Berlin (vor 1900) in meinen kunsthistorischen Übungen die später von Friedländer im Repertorium dem Meister zugewiesene Louvrezeichnung als unzweifelhafte Arbeit Grünewalds besprochen, ohne daß Bock davon Kunde erhielt oder sie selbständig entdeckte.

Die neuste Entdeckung von Heinz Braune scheint meiner Annahme günstig zu sein und sie sogar endgiltig zu beweisen.

Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus.

Von Dr. **Karl Ernst Meier.**

I. Die Cranachschen Typen.

Der Einfluß der Reformation auf die bildende Kunst bedeutete im großen und ganzen weder eine Bereicherung an künstlerischen Motiven, noch eine Vertiefung der religiösen Betrachtungsweise. Vielmehr hatte der Protestantismus etwas Kunstfeindliches insofern, als er dem Bilde die hervorragende Eigenbedeutung, die es in der alten Kirche besaß, nahm. Nicht das Bild als solches heischte, indem es das Urbild lebhaft vergegenwärtigte, Verehrung und Anbetung, nicht mehr sollte der Gläubige in frommer Andacht hinknien vor die »Schmerzensreiche«, nicht den bittren Leidensweg des Heilandes teilnehmend nachwandeln, sondern er sollte Religionsunterricht in Bildern bekommen, sollte über die Hauptstücke seines Glaubens aufgeklärt werden. So wendet sich denn insbesondere der neue, von Lukas Cranach geschaffene, im Kreise der Reformatoren geborene Bilderkreis, der das Thema »Gesetz und Gnade« behandelt, weniger an das Gefühl, als an den Verstand des Betrachters. Die Hauptsache sind eigentlich die zahlreich beigefügten Bibelstellen, die illustriert werden sollen. Haben nun auch diese dogmatischen »Illustrationen« als Ganzes etwas verstandesmäßig Nüchternes und Gefühlsfremdes, so fesselt neben der Lebendigkeit des Vortrags manche originelle Einzelheit. Daß aber diese Bilder auf die Zeitgenossen, die weniger »ästhetisch« waren, als wir, tief und nachhaltig gewirkt haben, das beweist die bedeutende Anzahl meist unbekannter oder unbeachteter Nachahmungen und Ausstrahlungen jenes von Cranach geschaffenen Typus, mit denen bekannt zu machen der Zweck dieser Untersuchung ist.

Von Lukas Cranach und seinen Gesellen ist das Thema »Gesetz und Gnade« oder »Sündenfall und Erlösung« oder »Alter und Neuer Bund« seit dem Jahre 1529 wiederholt behandelt worden. Es lassen sich drei Haupttypen unterscheiden:

I. Der Prager Typus; einziges Beispiel das Bild im Rudolfinum zu Prag vom Jahre 1529.

II. Der Königsberger Typus. Seine reichste Ausgestaltung zeigt das Königsberger (im Stadtbesitz befindliche) Bild von 1532; seine frühste Entwicklungsstufe das Gothaer von 1529 (in der Herzoglichen Galerie); spätere einander sehr ähnliche Variationen sind: das Schneeberger Altarbild der St. Wolfgangskirche von 1539[1]), das auf zwei Tafeln verteilte im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 266 und 267) und der Titelholzschnitt der Bibel Joh. Friedrichs vom Jahre 1543[2]), endlich das friesartig in die Länge gezogene, einst auf der Wartburg hängende Gemälde des Weimarer Museums (Nr. 7).

III. Der Weimarer Typus wird vertreten durch das berühmte Altarbild der Stadtkirche von 1555 und ein Epitaphgemälde in der Nikolaikirche zu Leipzig von 1557 (jetzt im städtischen Museum Nr. 46).

Die unterscheidenden Hauptmerkmale sind folgende[3]). Der Königsberger Typus, der von Cranach und seiner Werkstatt am meisten wiederholte, teilt das Bild in zwei Teile durch den vom unteren Rande aufragenden Baum, dessen Äste auf der linken Seite verdorrt, auf der rechten belaubt sind. Auf der Seite des alten Bundes sind dargestellt: 1. im Mittelgrunde der Sündenfall, 2. rechts dahinter das Zeltlager der Juden mit der ehernen Schlange — diese Szene ist, dem eigentlichen Sinn der Komposition widersprechend, auf allen Bildern, mit Ausnahme der beiden ersten von 1529, des Prager und Gothaer Gemäldes, auf die rechte Seite gerückt —, 3. in einer Wolkenglorie Christus als Weltrichter, 4. im Vordergrunde Tod und Teufel, den nackten Menschen zum rauchenden, oft bevölkerten, Höllenpfuhl treibend, 5. am Stamm des Baumes eine Gruppe von 4 oder 5 Männern: Moses, der den Menschen mit unbarmherziger Geberde auf die Gesetzestafeln hinweist, neben ihm David in königlicher Tracht, stets mit dem Ausdruck schmerzlichen Bedauerns, hinter ihnen 2 oder 3 Propheten, meistens mit turbanartiger Kopfbedeckung. Diesen Gruppen entspricht auf der rechten Seite des Baumes: 1. wiederum der nackte Mensch, von Johannes dem Täufer auf den (2.) Kruzifixus hingewiesen, aus dessen Seitenwunde das

[1]) Bau- und Kunstdenkmäler d. Kgr. Sachsen, VIII. Beilage XI.

[2]) Kunstdenkmäler d. Prov. Sachsen. Jena, S. 143.

[3]) Fragmentarisch erhaltene Werke lasse ich unberücksichtigt. Auf Einzelheiten kann ich um so eher verzichten, als im nächsten Schlesischen Jahrbuch V. Band 1909 eine ausführliche Einzelbesprechung der Cranachschen Kompositionen und einiger gemalten und geschnittenen Nachahmungen erscheinen wird: Die Bildnisse von Johann Hess und Cranachs »Gesetz und Gnade«. Da der Verfasser, Herr Prof. Dr. Foerster, mir einen Abzug freundlichst zur Verfügung stellte, so konnte ich alle Wiederholungen vermeiden.

sühnende Blut auf den Sünder herabspritzt. 3. Dem Höllenpfuhl und dem siegreichen Tod korrespondiert der Auferstandene vor der Grabeshöhle, der mit der gläsernen Kreuzesfahne Tod und Teufel überwindet. 4. Neben dem Kreuze steht in der Regel das Lamm mit Fahne. (Auf dem Gothaer Bilde tritt das Lamm auf Tod und Teufel, während Christus über der Gruft gen Himmel schwebt.) 5. Im Mittelgrunde die Verkündigung an die Hirten; dort, wo die eherne Schlange nicht auf die rechte Seite gebracht ist, entspricht ihr im Hintergrunde eine mittelalterliche Stadt, Jerusalem. 6. Sodann ist auf einigen Bildern die Empfängnis der Maria hinzugefügt; sie steht oder kniet betend auf einem Berge, während das Christkind mit einem Kreuz über der Schulter aus einer Wolkenglorie zu ihr herniederschwebt. 7. Am oberen Bildrande werden die Füße und ein Stück des Gewandes des gen Himmel fahrenden Christus sichtbar. (Die beiden letzten Gruppen fehlen auf dem Gothaer Bilde.)

Der Weimarer Typus unterscheidet sich, abgesehen von den hinzutretenden Porträts, vornehmlich dadurch, daß an die Stelle des Baumes der Gekreuzigte in das Zentrum des Bildes gerückt ist. Dadurch ist die strenge Scheidung in alten und neuen Bund aufgegeben, die Gruppen sind durch den ganzen Mittelgrund verstreut. Weggefallen ist die Himmelfahrt, die Empfängnis und auf dem Weimarer Bilde auch der Sündenfall.

Das unterscheidende Merkmal des Prager Typus ist die nur einmalige Darstellung des Menschen am Fuße des Baumes. Er sitzt, ein gänzlich unbekleideter, bartloser Jüngling mit abfallenden Schultern, breiter Brust und spitzem Knie auf einem Baumstumpf. Die Hände krampfhaft zum Gebet gefaltet, wendet er das angstvolle Antlitz um zu dem Täufer, der ihn tröstend auf die Erlösungstat des Herrn hinweist; wobei ihn auf der anderen Seite der Prophet, ein Greis in silbernem Bart und Haar, mit eindringlicher Gebärde unterstützt. Diese pyramidal aufgebaute Gruppe zeichnet sich durch eine bei Cranach seltene Geschlossenheit des Ausdrucks aus und verbindet beide Teile der Tafel, die beim Königsberger Typus ganz auseinanderfallen, glücklich zu einer Einheit. Von jener Mosesgruppe ist also nur der Prophet übriggeblieben; Moses selbst aber erblicken wir, wie er links auf einer Anhöhe kniend die hellglänzenden Tafeln aus den Händen Gottes empfängt, die sich aus finsteren Wolken herabsenken, von Feuerstrahlen und Funken umzuckt. An der Stelle von Tod und Teufel sehen wir ein offenes Grab und darin liegend einen in weiße Laken gehüllten Toten. Die übrigen Teile der Komposition gleichen im wesentlichen dem Königsberger Typus, doch ist die Anordnung klarer, die Korrelation genauer. Dem Toten gegenüber steht der Auferstandene, dem Kreuz, neben dem das Lamm

steht, der Sündenfall, eine fast genaue Kopie des Gothaer. Hinter dem Baum der Erkenntnis steigt steil der Sinai empor, auf dem Moses kniet. Auf einem gleichartigen Berge gegenüber steht, ein genaues Pendant, Maria, das Haupt umgeben von einem länglich gezogenen, mit Engelsköpfen dicht besetzten Wolkenkranz. Aus einem ähnlichen Wolkenkranz, durch den man in den lichten Himmel selbst zu schauen meint, schwebt das Christkind herab. Der Hintergrund stellt Zeltlager und Stadt, eherne Schlange und Verkündigung an die Hirten gegenüber. Die Beischriften der einzelnen Gruppen werden unten (S. 421) aufgezählt werden.

Ehe wir den Nachahmungen der Komposition im einzelnen nachgehen, fragen wir nach ihrem Ursprung und Sinn. Das Thema war nicht neu. Unter der Allegorie der Synagoge und Ekklesia[4]) oder auch des Lebensbaumes[5]) war es bereits von der mittelalterlichen Kunst bearbeitet. Wie kam nun Cranach zu der Auswahl gerade dieser Szenen? Bei den neutestamentlichen ist der Gesichtspunkt sogleich einleuchtend; sie umfassen die bedeutsamsten Momente der Heilsgeschichte und scheinen sich an den zweiten Artikel des Glaubensbekenntnisses bewußt anzulehnen: Verkündigung, Empfängnis (an Stelle der Geburt), Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt. Für die alttestamentlichen Szenen bot sich eine so geschlossene Folge nicht von selbst an. Der Gegensatz bestimmte die Wahl. Der Kreuzigung entspricht der Sündenfall, dessen Sühnung sie darstellt. Die Sünde hatte den Tod und die Verdammnis des Sünders zur Folge. Der Tod findet sein Gegenstück in der Auferstehung und Überwindung des Todes. Der Hauptgegensatz von Gesetz und Gnade wird illustriert durch Moses einerseits und die Verkündigung und Empfängnis anderseits. Dem »letzten Propheten« Johannes stehen die Propheten des alten Bundes gegenüber; beide kündigen den Erlöser an. Der Weltrichter als Hinweis auf die letzte Konsequenz des Gesetzes schließt den Kreis passend ab. Zu erklären bleibt noch die eherne Schlange. Sie bedeutete, wie die Opferung Isaaks, in der Typologie des Mittelalters einen symbolischen Hinweis auf die Kreuzeserhöhung Christi. Auf unseren Bildern scheint sie mehr zu bedeuten als ein bloßes Symbol. Der alte Bund des Gesetzes sollte als der Menschheit Verderben bringend bezeichnet werden. Daher die Gruppe des zur Hölle Gejagten, oder die Darstellung des Toten im Grabe. So scheint auch die Bestrafung der murrenden Israeliten durch die feurigen Schlangen als ein besonders kräftiges Beispiel für die Folgen der Gesetzesübertretung gewählt zu sein.

4) Vgl. P. Weber: Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst.

5) Vgl. H. Bergner: Der Lebensbaum. Monatsschr. f. Gottesd. und kirchl. Kunst. 1898, S. 333.

Die gesamte Szenenfolge stellt eine zusammenhängende Predigt dar, vorgetragen durch eine Reihe von Bibelstellen, die den meisten Bildern als zusammenhängender Text beigegeben sind; darunter auch der Kernspruch des Luthertums Röm. 3, 28 von der sola fides.

II. Nachahmungen in Tafelmalerei und Holzschnitt.

Unter den zahlreichen Cranachschen Kompositionen ist der im Prager Bilde geschaffene Typus derjenige, auf den die meisten von den zahlreichen Nachahmungen in Farbe, Holz und Stein zurückgehen. Als Vorbild wird den meisten Nachahmern nicht das Prager Gemälde, sondern ein nach diesem gearbeiteter Holzschnitt gedient haben, wie wir deren mehrere kennen, z. B. das Titelblatt für die Lübecker Bibel von 1533, eine niederdeutsche Übersetzung der Lutherschen. Den Grund der Bevorzugung des Prager Typus möchte ich in der Geschlossenheit und Klarheit der Anordnung, die ihn vor den übrigen entschieden auszeichnet, erblicken.

1. Eine Verschmelzung des Prager und Weimarer Typus, doch mit starkem Überwiegen des ersteren, liegt vor in dem von der Cranachforschung bisher nicht beachteten Bilde der St. Stephanskirche zu Aschersleben, das sicherlich aus Cranachs Werkstatt stammt[6]). Es unterscheidet sich von dem Prager Bilde einmal durch die umgekehrte Anordnung, rechts alter, links neuer Bund, außerdem durch die abweichende Stellung des Gekreuzigten, der vor dem Baume angebracht den Mittelpunkt des Ganzen bildet, wie auf dem Weimarer Bilde. Im übrigen hat es ähnliche Sprüche und Beischriften wie das Prager[7]). In manchen Einzelheiten — der Tod als hockendes Gerippe mit Glaskugel in der Hand dargestellt, die Schlange endigt vorn in einen Frauenleib, der Sünder trägt die Unterschrift Adamita — weicht es ab.

2. Der Schule des jüngeren Cranach entstammt ein Gemälde der Thomaskirche zu Leipzig[8]), das jetzt im Kirchenarchiv aufbewahrt wird. Es stammt vom Denkmal eines 1554 verstorbenen Barthol. Helmut. Die Gruppenverteilung lehnt sich eng an das Prager Bild an; hinzugefügt ist der auf der rechten Bildhälfte links vom Kreuz in Wolken

---

[6]) Zuerst veröffentlicht durch Brinkmann, Kunstdenkm. d. Pr. Sachsen, 25, S. 49 bis 51, Abb. Taf. 14, der es, ohne zwingende Gründe, dem älteren Lukas selbst zuschreibt. Auch für die Behauptung, in dem Propheten habe der Künstler sich selbst dargestellt, bleibt er jeden Beweis schuldig. Die liebliche Sündenfallgruppe, auch der Adamita, könnten auf Cranach führen; die steifen Gestalten des Moses, des Propheten, der Maria sind nicht von seiner Hand.

[7]) Auf diesem steht über dem herabschwebenden Christkind das Wort Emanuel. Es steht auch hier in den Wolken, findet sich aber sonst nur noch auf dem Toryschen Holzschnitt [S. 421].

[8]) Bau- und Kunstd. d. Kgr. Sachsen, 17, S. 73.

erscheinende Gottvater, der die Rechte segnend erhebt und in der Linken die Weltkugel hält. Maria steht nicht auf einem Berge, sondern Gebäude (Tempel?). Die drei Personen der Mittelgruppe stehen »auf brettartigen, glatt am Boden liegenden Tafeln«, welche gleiche Inschriften tragen, wie das Prager Bild, nämlich unter dem Propheten »Propheten«, unter dem nach Erlösung verlangenden Menschen »Mensch ohne Gnad«[9]), unter dem Täufer »Anzeiger Christi«; auf einer weiteren, auf den Kruzifixus zu beziehenden Tafel »unser Rechtfertigung«.

3. Zum ersten Male, nämlich schon im Jahre 1547—1549, für ein Epitaph verwandt ist die Komposition nicht von Cranach selbst, sondern von einem selbständigen, eine eigene Sprache sprechenden Künstler, von dem Meister des Johann-Hess-Epitaphs in der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau[10]). Es geht auf den Königsberger Typus zurück.

Zwei weitere, nicht aus der Cranachschen Werkstatt stammende Nachbildungen aus dem späten 16. Jahrhundert oder gar aus noch späterer Zeit weist R. Foerster in seiner bevorstehenden Arbeit nach, ein auf den Königsberger Typus zurückgehendes Bild der Sammlung Suminski und ein andres im Märkischen Museum zu Berlin; letzteres durch wesentliche Abweichungen und eine großartige, von Cranach ganz abweichende Formensprache bemerkenswert.

4. Als die bedeutendste und künstlerisch das Original weit übertreffende Nachbildung des Prager Typus ist ein außerdeutsches Kunstwerk anzusehen, der Holzschnitt des französischen Meisters Geofroy Tory[11]). Da er 1533 gestorben ist und die ersten, uns bekannten, Darstellungen des Themas vom Jahre 1529 stammen, so ist anzunehmen, daß er, der das Prager Original kaum gesehen haben dürfte, einen Holzschnitt, wahrscheinlich, wie sein eigner Entwurf, das Titelblatt einer Bibel (wie wir deren auch von Cr. einige haben) vor Augen gehabt hat[12]). Die Abhängigkeit erhellt schon aus einer Vergleichung der Beischriften. Die Anordnung entspricht dem Prager Bilde. Unter der ausdrucksvollen, von der Cranachschen Steifheit weit entfernten Sündenfallgruppe — Eva reicht mit scham-

---

9) Schon diese Beischrift hätte Lehfeldt (a. a. O.) belehren können, daß seine Deutung des nackten Menschen als »der nackte Täufling Christus« falsch ist. Auch schwebt der Engel der Verkündigung nicht auf Jerusalem herab, sondern auf die allerdings winzige Gruppe der Hirten; der Auferstandene tötet auch nicht »den Drachen des Unglaubens«, sondern überwindet Tod und Teufel, d. h. die Sünde und ihre verderblichen Folgen.

10) Dies Bild behandelt ausführlich Foerster a. a. O.

11) Abgebildet bei Hirth-Muther »Meisterholzschnitte aus 4 Jahrhunderten«, 1893, S. 38, Taf. 163, wo von Cranach seltsamerweise keine Rede ist.

12) Bergner »Kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland« S. 548 möchte als das Original aller Cranachschen Darstellungen »ein noch nicht wieder ermitteltes Flugblatt der Reformationszeit« in der Art des Jenaer Holzschnitts ansehen.

hafter Gebärde dem sitzenden, bedenklich zurückweichenden Adam den Apfel herab — liegt der Tod als Gerippe ausgestreckt auf einem klassischen Renaissance-Katafalk. (Ein ähnlicher, einfacherer begegnet auf dem schon genannten Titelblatt der Lübecker Bibel von 1533.) Daran die Inschrift la mort, bei Cr. Todt. Über dem knienden Moses steht in Wolken la loy, bei Cr. Gesecz, unter der Sündenfallgruppe péche, bei Cr. Sünder. Die Szene mit der ehernen Schlange ist meisterhaft komponiert; eine Gruppe betend auf die Knie gesunkener Frauen und Kinder, daneben in mannigfachster Bewegung die mit den Schlangen Ringenden, und dazwischen der ruhig aufgerichtete Moses. Bei Cr. sind die Menschen in der Regel — das Weimarer Altarbild ist eine Ausnahme — reihenweise hingemäht, und die Schlangen kriechen zwischen ihnen herum. Der Cranachschen Beischrift Figur der Rechtfertigung entspricht hier similitude de la iustification. Ebenso entsprechen sich Propheten — le prophete, Mensch an Gnad — l'homme, Anzeiger Christi (bei dem Täufer) — l'enseigneur de Christ, unser Rechtfertigung (beim Kreuz) — nostre iustice, unsre Unschuld (beim Lamm) — nostre innocence, bei Maria Gnad — grace, Emanuel — Emanuel dieu avec nous, unter dem Auferstehenden unser Überwindung — nostre victoire. Neu hinzugefügt hat Tory auf der Seite des alten Bundes Jerusalem terrestre, das hinter dem Zeltlager sichtbar wird, auf der anderen Seite Jerusalem celeste neben dem auf dem Regenbogen thronenden Weltrichter. Außerdem hat er Hagar mit ihrem Ismael der glücklicheren Sarah mit Isaak gegenübergestellt; zwei liebliche Gruppen, besonders die erste im Ausdruck mütterlicher Sorge und kindlicher Hilfsbedürftigkeit. Die Abhängigkeit ist offenbar, ebenso der ungeheure Abstand unseres Cranach von diesem Franzosen, der stolze Kraft und Anmut in der Vordergrundgruppe mit großer Mannigfaltigkeit der Bewegung und des Ausdrucks in den figurenreichen Szenen des Mittelgrunds vereinigt. Das Blatt ist so meisterhaft, daß man es für das Prototyp aller andern halten möchte, wenn es nicht an sich sehr wahrscheinlich wäre, daß gerade diese Predigt von dem alleinseligmachenden Glauben unter Luthers Augen entstand.

III. Holzschnitzwerke.

Der Einfluß der Cranachschen Werkstatt reichte weit über die sächsischen Grenzen hinaus bis nach Preußen und Friesland, ja, wie wir sahen, bis nach Frankreich hinein. Im ganzen nördlichen und mittleren Deutschland ward aber in jener Zeit die Malerei weniger geübt, als die Holzschnitzerei. Da ist es nun für die konkurrenzlose Vorherrschaft der biblischen Stoffe und ihre völlige Durchdringung der bürgerlichen, handwerksmäßigen Kunst bezeichnend, daß die Mehrzahl der bildnerischen Vorwürfe auch an dem Profanmobiliar, an Schränken, Truhen, Kaminen, Ofenplatten der biblischen

Geschichte entnommen sind. So hat man denn auch ein so eminent theologisches Thema, wie das unsre ist, zur Verzierung des Hausrats verwandt. Unter den fünf Holztafeln, die mir bekannt geworden sind — gewiß gibt es deren noch mehrere — sind vier Truhenfronten, die, einander sehr ähnlich, eine Gruppe bilden. Die fünfte Tafel steht durch die Besonderheit der Gruppierung, zugleich durch ihre künstlerische Überlegenheit für sich da. Wir beschreiben sie zuerst.

1. Im Kgl. Grünen Gewölbe zu Dresden (Wappenzimmer Nr. 26) hängt eine mäßig große Holztafel, etwa 40 cm im Quadrat, deren ursprüngliche Bestimmung unbekannt ist. Verfasser und Zeit sind nicht vermerkt. Die Stilformen der Schrifttafeln und einrahmenden, im Kapitell etwas verballhornten, Balusterhalbsäulen scheinen auf das Ende des 16. Jahrhunderts oder auf noch spätere Zeit hinzuweisen[13]). Die Ähnlichkeit mit dem Prager Gemälde leuchtet auf den ersten Blick ein, die genauere Vergleichung aber ergibt eine ganze Reihe dort fehlender, originaler Züge. Die Gruppenverteilung entspricht im ganzen der Cranachschen, nur ist der Mensch unter dem Baum nicht sitzend, sondern ganz in der Haltung des Königsberger Typus stehend dargestellt. Abweichend von diesem ist er mit einem weißgetönten Lendenschurz bekleidet. Abweichend ist auch der Prophet gebildet, in der Tracht des Hohenpriesters mit hoher, prächtiger Mithra, in einen weiten, pelzverbrämten Mantel gehüllt, unter dem das feingefältete Untergewand hervorsieht. Der Tod unter der Sündenfallgruppe fehlt, doch darf vielleicht das hinter ihr sichtbare mit weißem Laken bedeckte Gestell als Gruft gedeutet werden. Die Schlankheit der Eva erinnert an Cranach. Eigentümlich ist die übertriebene Kleinheit des neben ihr sitzenden, langgelockten und recht kindlich blickenden Adam, dem zu dem dicken Apfel, den er bereits hält, noch ein zweiter angeboten wird. Die Schlange hat einen Frauen- oder Kinderkopf. Neben Adam kauert ein Hund, wie er ähnlich auch auf Cranachschen Paradieses- und Sündenfallbildern vorkommt. Die Schlangenszene weicht von der Cranachschen ab — am Fuße des Stammes, eines Kreuzes, winden sich die nackten Opfer der Schlangen — dagegen stimmt Moses mit dem Stabe in Haltung und Kleidung (vielleicht zufällig) mit dem auf dem Weimarer Bilde von 1555 überein, nur daß er, wie auf dem Berge im Hintergrunde, seltsamerweise bartlos gebildet ist. Die Zelte tragen an der Stirnseite zum Teil Wappenschilder. In dem Johannes hat sich der Künstler, indem er die Rückenansicht wählte, eine schwere, nicht

---

[13]) Herr Prof. Sponsel teilt mir freundlichst mit, daß »die Tafel eine auffallende Verwandtschaft mit zwei anderen Holzreliefs im Grünen Gewölbe hat; diese sind signiert P D bez. P D 1529«. Danach könnte also die Tafel um dieselbe Zeit entstanden sein, wie die Cranachschen Bilder.

ganz gelöste Aufgabe gestellt; offenbar hatte er seine Freude an schwierigen Stellungen; das beweist auch der in verzwickter Verkürzung gesehene Engel der Verkündigung — in seiner Haltung dem herabschwebenden Genius auf Veroneses »triumphierender Venezia« sehr ähnlich —, das zeigt ferner die Maria auf dem Berge, die, mit lang wallendem Haar und Gewand, die Arme in lebhafter Bewegung dem Christkind entgegenstreckt. Dieses schwimmt auf einem breiten Lichtstrahl hernieder aus den Wolken, über denen Gottvater mit erhobener Rechten, in der Linken die Weltkugel, erscheint. Diese Gruppe ist klein und technisch nicht einwandfrei gebildet, aber groß gedacht in dem Faltenwurf des weitärmeligen Mantels und dem zur Seite gewehten Bart. Groß empfunden ist auch der Auferstandene. Auf dem noch mit dem Leichentuch bedeckten Rande der Gruft steht er, von einem vom Winde in viele Wellen aufgeblähten Mantel umflattert, in der Linken die Kreuzesfahne, auf der Weltkugel, darauf Sonne und Mond über einer hohen Stadt sichtbar werden. Diese Welt war dem Tode überliefert, auf dessen Bauch sie ruht; aber er ist nun überwunden und stützt den müden Schädel in die aufgestützte Hand, gräßlich anzusehen, denn Fetzen von Fleisch hängen noch hier und da an seinen Gebeinen, und die Schlange der Sünde umwindet ihn. Dieses Relief ist keine Handwerkerarbeit. Befangen freilich und steif ist die Haltung der Eva, des Propheten; Maria ist von rührender Unbeholfenheit. Aber sorgfältiges Studium nach der Natur bekunden die schlanken Gestalten des Jünglings und des Auferstandenen, besonders in der Bildung der Haare, der Füße, des Prophetenkopfes, der Bäume; echt künstlerische Freude an Formproblemen der Bewegung verbindet sich hier mit großer Innigkeit des Empfindens.

Zahlreiche Inschriften-Täfelchen hängen teils vom oberen Rande in die Bildfläche hinein, teils sind sie auf den unteren Rand aufgesetzt, teils endlich werden sie vom Propheten und Täufer getragen. Des letzteren Tafel zu enträtseln, ist mir nicht gelungen, auch trägt die oberhalb Christi auf einer Erhöhung liegende Platte zwar lesbare, aber geheimnisvolle Ziffern: IHCBIL .FE.GE Ob das fe(cit) auf den Verfasser hindeutet? Die übrigen Bibelstellen stimmen auffallend genau mit denen des Prager Bildes überein, selbst eine Beischrift des Gemäldes »Figur der Rechtfertigung« kehrt hier auf der zur Schlange gehörigen Tafel wieder.

2. Die außerordentlich große Verbreitung des von Cranach geschaffenen Bilderkreises wird durch nichts besser erläutert, als durch vier niederdeutsche Holztafeln des 16. Jahrhunderts, die alle an verschiedenen, weit auseinander liegenden Stellen Deutschlands entstanden sind und dabei so auffallende Ähnlichkeiten zeigen. Eine von diesen Tafeln

ist im Besitz des Prussiamuseums in Königsberg[14]), eine zweite, aus Braunschweig stammende, ist Eigentum des Generalleutnants v. Gerstein auf Lüdershof in Lippe, die beiden andern hängen in der Privatsammlung Roettgen in Bonn (die nach dem kürzlich erfolgten Tode des Besitzers ihrer Zersplitterung durch Auktion entgegensieht); die größere von beiden stammt aus Friesland. Alle vier sind Truhenfronten von verschiedener Größe, aber gleichen Verhältnissen; die Breite der Bildfläche übertrifft die Höhe um etwas mehr als das Doppelte. Sie weichen also im Format von den Cranachschen Bildern, die sich meistens vom Quadrat nicht weit entfernen, beträchtlich ab. Dadurch allein werden mehrere Abweichungen bedingt. Damit alle Szenen wiedergegeben werden, wird die ganze Bildfläche mit Figuren gefüllt; der Cranachsche Hintergrund, die noch auf der Dresdener Tafel wiederkehrende Gebirgskette, ist weggefallen. Auch vom Mittelgrunde kehrt nur das Zeltlager wieder, die Stadt Jerusalem nur auf der Braunschweigschen Tafel. Da ferner das spröde Material eine so feine Miniaturzeichnung, wie sie bei Cr. in den Darstellungen des Zeltlagers und der Verkündigung an die Hirten vorliegt, nicht gestattete, so sind die Opfer der Schlangen verringert, aber größer dargestellt als dort; ebenso die Hirten und Herden. So wird, da die Nebenfiguren den Hauptfiguren an Größe nur wenig nachstehen, der Unterschied von Haupt- und Nebengruppen beinah aufgehoben, beide treten hart nebeneinander, die Figuren drängen sich, das Ganze wird unübersichtlich.

Eng verwandt, auf ein gemeinsames Vorbild hinweisend, sind die ersten drei der genannten Tafeln. Die tüchtigste Schnitzarbeit zeigt die Braunschweigsche, deren Urheber in der mit liebevoller Sorgfalt gebildeten Hirtenszene eine durchaus über das Handwerksmäßige sich erhebende, aus eigner Beobachtung erwachsene Mannigfaltigkeit der Form und Bewegung offenbart. Die Inschriften sind sehr beschränkt; auf der letztgenannten Tafel weist der Prophet auf ein am Baume angebrachtes Schild mit: su an dat lam, auf der Königsberger Tafel haben nur der Prophet und der Täufer Schriftbänder, jener: su dat is dat lam, dieser: he drecht unser kreuz. Auf dem Schriftband der Engel die Worte: es to huldi (Euch zur Huld).

Die andere in der Bonner Privatsammlung hängende Truhenfront ist die weitaus größte der Gruppe (70 × 155) und die rohestgeschnitzte, zugleich die einzige mit Jahreszahl, 1556, versehene. Sie stammt nach dem handschriftlichen Vermerk des Sammlers aus Friesland. Die Figuren sind grobknochig, Eva und Maria, letztere auch in der Tracht, rechte Bauerndirnen. Der Prophet ist riesenhaft gebildet, der nur mit einem weiten Laken

---

[14]) Abb. in dem von H. Ehrenberg besorgten Katalog des Prussiamuseums, 1900 S. 20 (Teil III).

behängte Täufer hat die Haltung eines Seiltänzers. Der Auferstandene entsteigt, von allen Darstellungen abweichend, eben der Gruft, auf deren Rand mit der Rechten sich stützend, und pflanzt die dreiwimpelige Kreuzesfahne senkrecht in den Bauch des Todes. Diese Gruppe könnte dem Titelblatt der oben erwähnten Lübecker Bibel direkt entnommen sein, so genau stimmt sie mit ihm überein. Bemerkenswert sind einige Besonderheiten: zur Maria schwebt nicht das Christkind mit Kreuz, sondern ein Engel mit Lilienstengel herab, in bekannter Andeutung der unbefleckten Empfängnis. Hinter der erhöhten Schlange steht ein Tisch mit Bibel und Kelch. Diese echt protestantische Betonung von Schrift und Abendmahl begegnet sonst nicht. Zahlreiche kleine nackte Anbeter sind, z. T. willkürlich und sinnlos, über die Tafel verstreut. Von Humor zeugt ein an einem trockenen Ast baumelnder Sünder. Auf Schriftbändern mit seltsam tutenförmig gerollten Enden zahlreiche Beischriften: de doot, sondare (Sünder) usw.

Längere Bibelsprüche tragen nur die Königsberger und Braunschweiger Tafel. Diese den Spruch: Also hat Gott die welt geliebt usw., jene auf der oberen Randleiste: Dat Gesette is dorch Mosen gegeven, de Gnade unde Warheit is dorch Jhesum Christ geworden ne..., und unten: (Denn de Dot) is der Sunde Solt, overst de Gave Gades is dat ewige Levent in Christo Jh(esu unsern Herren), wobei ich das Eingeklammerte ergänzt habe, da die dafür bestimmten Stellen unbeschrieben geblieben sind.

Neben den Truhenfronten birgt die Roettgensche Sammlung einen Schrank von 1562, dessen Schnitzwerk den Gekreuzigten und die Schlangenerhöhung gegenüberstellt und in der Darstellung des Gesetze empfangenden Moses über der Sündenfallgruppe bestimmt auf den Cranachschen Typus des Prager Bildes zurückgeht.

3. Den Holzschnitzwerken sei die Gravierung eines silbernen Bucheinbandes angefügt, die als im ganzen getreue Übertragung des Holzschnittes anzusehen ist, der als Titelblatt vorangestellt war der »Auslegung der Epistel und Evangelien — — — D. Martin Luthers — — Wittenberg, 1544.« Die Gravierung ist im Jahre 1555 von H. Kösler angefertigt [15]). Die auf vier Felder verteilte Darstellung schließt sich eng an das Prager Gemälde an und trägt dieselben Beischriften in wenig abweichender Schreibung. Auch die einzelnen Gruppen zeigen nur unbedeutende Abweichungen: die Verkündigung an die Hirten fehlt, Adam und Eva halten sich umschlungen, der Tod hockt unter einem Gewölbe in ähnlicher Haltung wie auf dem Aschersleben er Bilde, neben Moses erscheint Gottvater; im übrigen ist gerade diese Szene in der Bildung der den Wolken

[15]) Abgebildet und besprochen bei Schwenke und Lange: Die Silberbibliothek d. Herzogs Albrecht v. Preußen. 1894, S. 17, Taf. 3.

entströmenden Strahlen und eines Funkenregens — dem ich sonst nur noch auf der Aschersleben er Tafel begegnet bin — eine genaue Kopie des Prager Typus.

IV. Übertragungen auf Stein.

1. Sahen wir an den zuletzt genannten Nachbildungen der Cranachschen Komposition deren starke Wirkung auch auf die Profankunst, so dürfen wir bei dem religiös-dogmatischen Charakter der Erfindung von vornherein erwarten, sie auch in ihrem ursprünglichen Kreise nachgeahmt zu finden. Cranach malte seine Bilder für Altäre oder Epitaphien, jedenfalls für Kirchen. So finden wir die Komposition auch später verwandt. Hier bot sich für die umfangreiche Gruppenbildung ja auch die beste, man sollte meinen, einzige Möglichkeit der Darstellung. Daß ein Künstler von Erfindung aber auch auf weit weniger günstigem Felde imstande war, einer so komplizierten Komposition einigermaßen Herr zu werden, zeigt eine Kanzelbrüstung aus Sandstein, die offenbar auf unseren Typus zurückgeht. Von der ehemaligen Kanzel zu Heldburg, einem dem Cranachschen Wirkungskreise nahegelegenen Städtchen in Sachsen-Meiningen [16]), sind vier Platten erhalten. Die Form der Brüstung zwang den Bildhauer die Komposition zu zerlegen. Er tat das mit Verständnis für die Gruppeneinheiten. »Zwischen Eckpilastern mit Renaissancefüllungen sind in den Flächen größere Reliefs ausgeführt, darunter in den Sockelteilen einfachere Darstellungen zwischen den Postamenten der Eckpilaster.« Die erste Platte faßt die Mittelgruppe zusammen ohne den hier überflüssigen Baum: in der Mitte der sitzende Mensch, bärtig, sonst ganz in der Haltung des Prager Bildes, zwischen dem turbangekrönten Propheten und dem Täufer, der die Rechte dem Menschen auf die Schulter legt — dieselbe Geste auf der Prussia-Tafel — und mit der Linken nach dem Kreuze weist, das erst auf der übernächsten Tafel erscheint. Im Sockel ein sitzender Kindengel mit einem Kreuz in der Hand. Darüber ist das Wort Genad nur aufgemalt — offenbar ein Nachhall der Empfängnisgruppe, bei der dasselbe Wort nicht weit von dem kreuztragenden Christkind erscheint. Die zweite Platte gibt die Sündenfallgruppe wieder. Adam sitzt neben einem Hirsch, Eva holt, den rechten Arm um seine Schulter gelegt, mit der Linken einen Apfel vom Baum. Über der Gruppe: Su(nde). Diese Anordnung findet sich auf keiner der Cranachschen Kompositionen unseres Themas, sie stimmt dagegen genau überein mit einem Cranachschen Kupferstich von 1509 der Münchener Sammlung [17]). »Nach Kraus hatte das Relief noch die Überschrift: Anfang der Welt.« In dem Sockel unter der Gruppe ist auch der

[16]) Bau- und Kunstd. Thüringens. Heft 31, S. 268. Daselbst auch eine allerdings unzulängliche und unvollständige Abbildung.

[17]) Abb. bei Kirchner: Die Darstellung des ersten Menschenpaares. S. 135.

Tod, abweichend von Cranach, als ein im offenen Sarge hockendes Gerippe gebildet; Überschrift: Todt. Weggefallen ist das Zeltlager und der Gesetze empfangende Moses, doch erinnert an diesen noch ein über der Mittelgruppe schwebendes Schriftband, das nach Kraus die Inschrift trug: Moses giebt Gesetz. Wie auf der Seite des alten Bundes die eherne Schlange, so ließ der Künstler auf der andern Seite die Verkündigung an die Hirten, beides figurenreiche und zum Verständnis des Ganzen entbehrliche Nebengruppen, fort. Außerdem fehlt das Lamm, und von der Empfängnis blieb nur die Sockelfigur des Engels mit Kreuz übrig. So faßt denn die dritte Platte den neuen Bund zusammen in den beiden Hauptgruppen der Kreuzigung und der Auferstehung und Überwindung des Todes, ganz nach der Cranachschen Vorlage. Darüber das Wort: Erlösung. Der Sockel zeigt in einer Kartusche des Bildhauers Namensbuchstaben B F und Zeichen. Die vierte Platte mit einer Aussendung der Apostel und Christus mit der Weltkugel geht nicht auf unsere Komposition zurück. Im Gebälk der dritten Platte ist in einer herzförmigen Kartusche die Jahreszahl gemeißelt: 1536. Wir haben es also mit einer recht frühen Übertragung des Cranachschen Musters zu tun.

2. Die zweite mir bekannte Übertragung auf Stein ist das Epitaph des Moritz von Donop in der Nikolaikirche zu Lemgo in Lippe. Es ist an der Zeit dieses bisher fast unbekannte, in Abbildung niemals veröffentlichte Denkmal seiner Verborgenheit zu entreißen, um so mehr, als auf eine illustrierte Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstentums einstweilen nicht zu hoffen ist.

Das durch moderne Bemalung leider entstellte Epitaph (4,20 × 1,70) hängt an einem Pfeiler, ist ihm vielmehr eingemauert. Der Aufbau ist verhältnismäßig streng, da seitliche Ausbauschungen, wie sie an gleichzeitigen Epitaphien üblich sind, fehlen. Auf unten sich ein wenig verjüngenden, oben in volutengekrönte Karyatiden-Hermen endigenden Eckpilastern ruht ein klassisches Renaissancegebälk mit vorspringendem, auf Konsolen ruhendem Gesimse. Der breite Architrav trägt die lateinische Widmung und die Jahreszahl 1587. Darüber erhebt sich ein kleinerer, dem unteren gleichartiger Aufbau mit dreieckigem Giebelfelde. Fünf blumen- oder halbmondtragende Obelisken krönen den Giebel und stehen als obere Fortsetzung der Pilaster auf den Gesimsen. Unter dem Hauptbilde, von den Eckpfeilern noch miteingerahmt, zählt ein breites Feld die Tugenden und Taten des Verstorbenen in 10 wohlgebauten Distichen auf; eine kleinere Tafel mit Rollwerkornament wiederholt, etwas abgekürzt, in deutschen Lettern und deutschen Versen die Hauptdaten. Löwen- und Teufelsmasken mit Ringen hängen als Kragsteine unter den Eckpilastern, an deren Seitenwänden sich wiederholend. 16 Ahnenwappen sind über die Pfeiler und den Aufbau ver-

streut. Die Tafel zeigt die Merkmale der niederländischen Stilart. Der Meister ist unbekannt.

Moritz von Donop [18]) entstammt einer dem Protestantismus sehr ergebenen Familie. Sein Vater war eifriger Förderer der neuen Lehre in Lippe, er selber kämpfte als holländischer Rittmeister unter Ludwig von Nassau gegen die Spanier. Es geschah also nicht von ungefähr, daß für das Denkmal dieses Mannes jene typisch gewordene bildliche Darstellung des neuen Dogmas gewählt wurde.

Der Bildhauer formte die Cranachsche Komposition, die ihm aus Holzschnitten oder Holzschnitzereien — die oben genannte Braunschweigsche Holztafel stammt von einem Donop — bekannt sein mochte [19]), seinen besondren Aufgaben gemäß um. Er mußte den Verstorbenen mit seiner Gattin in das Bild hineinbringen und wollte doch die Vordergrundsgruppe des Prager Typus nicht aufgeben. Er teilte nun die ganze Bildfläche durch zwei Querleisten in drei längliche Felder ein. Dadurch gewann er die Möglichkeit, die einzelnen Gruppen aus dem Hintergrund hervorzuholen und zu verselbständigen. Nur der Baum ragt durch alle drei Felder hinauf. Das untere Feld zeigt den nackten Menschen auf einem (Grab-?) Kasten sitzend mit betend vor die Brust gehaltenen Händen und zu Johannes gewandtem Kopf. Der Kasten trägt die Worte — meine Ergänzungen in Klammern —: ego miser homo quis libera(vit) me de corp(ore) mort(is). Der Prophet zur Linken trägt über einem Untergewande einen faltenreichen Mantel, aber keine Kopfbedeckung; in der erhobenen Rechten hält er eine Tafel: ecce virgo conci(piet) e(t) pa(riet) fil(ium). Esa. Johannes der Täufer, ein muskulöser Mann im Schafpelz und darüberhängendem Mantel, trägt in der Linken ein Buch und weist den Menschen mit der Rechten auf eine Tafel hin mit der Inschrift: ecce agnu(s) dei qui tol(lit) pec(cata) mu(ndi). Joa 1. In demselben Felde werden gegenübergestellt der Sündenfall mit dem Tod im Grabkasten darunter und die Auferstehung des Heilands und seine Überwindung von Tod und Teufel; dieser umklammert die Weltkugel. Hinter dem Auferstandenen erscheint eine Stadt. Das zweite Feld stellt den Gekreuzigten und sein Symbol, die eherne Schlange, gegenüber. Diese Szene, bei Cranach meistens miniaturartig in den Hintergrund gedrängt, ist hier besonders reich aus-

[18]) Genaue Kenntnis seines Lebens verdanke ich der großen Zuvorkommenheit des Herrn Bankdirektors Henkel in Kassel, des Archivars der Familie, der selbst das Genealogische der Tafel auseinandergelegt hat im »Deutschen Herold« 30, Nr. 8, 1899. S. 115 ff.

[19]) Bei Hirth-Muther a. a. O. sucht Jordan, ohne Cranach zu erwähnen, das Epitaph als eine direkte Übertragung des Toryschen Holzschnitts nachzuweisen. Das ist nicht ausgeschlossen, aber bei der großen Verbreitung des Typus in Deutschland sehr unwahrscheinlich.

geführt. Moses in langwallendem Mantel weist mit erhobener Rechten auf die Schlange hin, dasselbe tut hinter ihm Aaron, der durch eine Mithra als Hoherpriester kenntlich gemacht ist. Rings umher knieen Betende, z. T. gruppenweise sich umschlungen haltend, und wälzen sich Gebissene, darunter vorn ein Mann in römischer Tracht. Am Baum daneben eine Inschrifttafel: Num(eri) 21. Joa. 3. sicut Moses exaltavit serpentem in (desertis, ita etc.).

Auf der andern, neutestamentlichen Seite steht als genaues Pendant das Kreuz mit dem Heiland — leider seit kurzem aus dem Bildwerk herausgebrochen und verschwunden —, darunter das Lamm mit Fahne, im Hintergrund Jerusalem, mit offenbarer Bemühung um orientalische Formen gebildet, darüber die Hirten auf dem Felde. Vom Himmel schweben zwei Engel, der eine auf seinem Spruchband: ecce evangeli, der andere: vobis gaudium a (deo?). Unter dem aus Raumrücksichten klein, aber sorgfältig gemeißelten Kreuz knien einander gegenüber auf üppigen Kissen »der trewe Helt Welchen der snöde Todt gefelt« in voller Rüstung, an der Seite den Streitkolben, vor sich den Helm, und seine Gattin in schlichtem Gewande. Das obere bedeutend schmalere Feld zeigt links oben Moses, wie er auf dem rauchenden Berge die Tafeln empfängt. Im Gezweige des Baumes die Inschrift: Joan. 1. lex per Mousen data est Gratia et veritas (a Christo Jesu). An die Stelle der Empfängnis Mariä hat der Bildhauer die Verkündigung durch den Engel treten lassen. Dabei erlaubte ihm die völlige Isolierung der Szene die Beibehaltung des üblichen Interieurs. An ihrem Betstuhl kniet Maria vor ihrem Bett. Die Tiefe des Zimmers hat der Künstler durch die perspektivische Zeichnung des Deckengebälks und der Fußbodenplatten sehr glücklich herausgebracht.

In dem Aufsatz ist das jüngste Gericht dargestellt; ein auf Epitaphien sehr gewöhnlicher und auch durch Cranachs Weltrichter auf den Bildern des Königsberger Typus nahegelegter Abschluß des Ganzen. Die Auffassung weicht von der üblichen nicht ab; rechts der als Raubtierrachen gebildete Höllenschlund, links die Stufen zur Himmelstür. In der Mitte eine liebliche Gruppe: ein Engel hilft einer Frau, die des neuen Lichts ungewohnt die Augen mit der Hand schützt, aus der Erde empor [20]).

Das Ganze ist weniger das Bekenntnis einer eigenartigen Künstlernatur, als das Zeugnis für eine fertige, mit Virtuosität und Geschmack ausgeübte Technik. Das zeigt neben der klugen Anordnung des Ganzen die Einzelausführung. Die in kräftigem Relief vorspringenden Figuren haften kaum noch an der Bildfläche und nähern sich bisweilen der Rund-

[20]) Die ganze Darstellung ist typisch, hat aber doch auffallende Ähnlichkeit mit einem Epitaphbilde des westfälischen Bildhauers Johann Beldensnyder in Osnabrück vom Jahre 1561. Vgl. darüber Born: Die Beldensnyder. 1905, S. 53, Taf. 14.

plastik. Sie sind durchweg — mit Ausnahme des schlanken Kruzifixus — von kräftigem, untersetztem Körperbau und haben große Hände und Füße. Ihre Haltung ist fest und sicher, manchmal ein wenig steif und des Wechsels entbehrend; Standbein und Spielbein gleichförmig wiederholt, stets en face-Ansicht. Das Haar ist gewandt, aber schematisch behandelt. Die Gesichter sind in viele Falten gelegt, aber gleichwohl leer im Ausdruck; besonders blöde glotzend der Blick bei dem Auferstandenen. Vortrefflich, fast raffiniert ist dagegen die Ausarbeitung der überaus kräftigen, schon an Rubens erinnernden Muskulatur, besonders prachtvoll bei Adam und dem Auferstandenen, sorgfältig aber auch bei den kleinen und plumpen Figuren des jüngsten Gerichts. Der Gegensatz des männlichen und weiblichen Körpers bei Adam und Eva und dem Karyatidenpaar ist glücklich betont; an letzterem ist außerordentlich fein durchgearbeitet die Muskulatur und das Geäder der Arme und Hände.

So verdient dieses Denkmal nicht nur wegen seiner ikonographischen Einzigartigkeit Interesse, sondern auch um seiner künstlerischen Qualitäten willen einige Beachtung.

V. Entferntere Ausstrahlungen und Abkürzungen.

Die eminent dogmatische Bedeutung des Cranachschen Themas »Gesetz und Gnade« erklärt seine außerordentliche Beliebtheit und Verbreitung über alle protestantischen Gebiete Deutschlands, ja über Deutschlands Grenzen hinaus. Es ist aber ohne weiteres einleuchtend, daß die Weitschweifigkeit und der Gruppenreichtum der Komposition auf die Nachahmung vielfach hemmend wirken mußte. Ohne weiteres verständlich war diese Interpretation der protestantischen Rechtfertigungslehre auch nicht. Wir können es daher verstehen, daß man sich um eine knappere Zusammenfassung ihrer Hauptgedanken bemühte. Diese Hauptgedanken liegen in dem Gegensatz von Gesetz und Gnade, von Sünde und Erlösung einbeschlossen, und zu ihrer Verdeutlichung konnten die korrespondierenden Gruppen von Sündenfall und Kreuz, von Moses als dem Vertreter des alten Bundes und Johannes als dem Einleiter des neuen als hinreichend erscheinen [21]). Die persönliche Stimmung des Betrachtenden aber fand einen dramatischen Ausdruck in dem um Erlösung flehenden, auf der Scheide

[21]) Auf die knappste Formulierung gebracht ist der Gegensatz z. B. auf einer im Museum der Stadt Bielefeld befindlichen Türfüllung aus dem 16. Jahrh. (Bau- und Kunstd. Westfalens. Bielefeld, S. 25). In der Mitte der Baum der Erkenntnis, links Adam und Eva, rechts das Kruzifix. Noch kürzer auf dem oben erwähnten Beldensnyderschen Epitaph, das im Aufsatz die Sündenfallgruppe zeigt, Adam und Eva links und rechts vom Baume, und neben Adam im Boden das Schwert des Gerichts, auf der anderen Seite ein kniendes Lamm.

des alten und neuen Bundes stehenden Menschen. Diese packende Gruppe ist deshalb auch da beibehalten, wo man glaubte, der Nebengruppen, besonders der Darstellung des Todes, der Verkündigung an die Hirten, der Empfängnis, der Überwindung des Todes (die ja eigentlich schon in der Kreuzigung vollzogen ward) entbehren zu können.

Wiederum auf einem Epitaphbilde begegnet uns die erste abgekürzte Darstellung unsres Themas.

1. In der Schloßkirche zu Rheden, Amt Gronau, hängt das Epitaph eines 1572 verstorbenen Hinrich von Reden [22]). Den Mittelpunkt der Malerei bildet der Gekreuzigte, vor dem, wie so häufig auf Epitaphien, der Verstorbene nebst Familie kniend dargestellt ist. Im Hintergrund sind kleinere Figuren sichtbar, links Adam und Eva und Moses mit den Gesetzestafeln. Rechts der fast unbekleidete Sünder mit betend erhobenen Händen, den Johannes auf das Kreuz hinweist. Bei letzterem ein Spruchband mit seiner bekannten Predigt: Siehe das lamb usw. Daß dies Denkmal auf Cranach zurückgeht, wer weiß, durch welche Vermittlung, ergibt sich schon aus der Gruppe des Sünders und Johannes.

2. Wieder in Cranachs Heimat zurück führt uns ein Epitaphgemälde in der Johanniskirche zu Leipzig, das dem Hans Meyer, der Agathe und dem Wolf Perger im Jahre 1616 errichtet worden ist [23]). Als Maler ist Johann von der Perre vermerkt. Das mittlere Hauptgemälde zeigt in der Mitte den von Sündenschuld bedrückten Menschen stehend in der bekannten Haltung; er ist bis auf den Lendenschurz nackt und ein schöner Jüngling. Hinter ihm ragt der links trockene, rechts belaubte Baum empor. Links steht neben dem Menschen Moses, im rechten Arm die Gesetzestafeln haltend, auf die er mit der Linken hinzeigt. Rechts weist der Täufer mit der rechten Hand über seine linke Schulter nach dem Gekreuzigten, der oben in der rechten Ecke erscheint. Ihm gegenüber, ebenfalls klein im Hintergrunde, Adam und Eva. Also wiederum eine auf das Wesentliche sich beschränkende Abkürzung des Themas. Sie geht in der Darstellung des Moses auf den Königsberger Typus zurück, erinnert aber durch die einmalige Darstellung des Sünders auch an das Prager Bild. Über dem Menschen ist an den Baum ein Zettel geheftet mit der Inschrift: O ich elender Mensch usw. Die Härte des Gesetzes wird der Rechtfertigung gegenübergestellt in zwei Inschriften, die sich um das Bild herumziehen: Verflucht sey wer nicht alle wort dieses Gesetzes erfüllet, das er darnach thue. Deut. 27. und Speculum iustificationis. (Erinnert

---

[22]) Mitthoff: Kunstdenkmale und Altertümer Hannovers, 3, 216.

[23]) Bau- und Kunstd. d. Kgr. Sachsen, 17, 167, Fig. 113.

an das Cranachsche: Figur der Rechtfertigung.) Siehe das ist Gottes lamb das der Welt sunde tregt. Johan. 1.

3. Ebenfalls schon in das 17. Jahrhundert fällt eine Cranachsche Ausstrahlung, die wir in dem Altargemälde der Marienkirche zu Eilenburg[24]) in der Provinz Sachsen zu erkennen haben. Das Hauptbild zeigt den Gekreuzigten. Aus seiner Seitenwunde spritzt ein Blutstrahl auf einen betenden Mann herab; wie bei den Cranachschen Bildern des II. Typus. Links verweist Moses den Sünder auf die Gesetzestafeln, von der rechten Seite tritt Johannes der Täufer hinzu; vor ihm liegt das Lamm mit der Fahne. Er weist tröstend auf den Erlöser hin, indem er dessen Fuß berührt. Die übrigen Gruppen fehlen.

4. Cranachscher Einfluß läßt sich noch an einer leider verloren gegangenen Kanzel aus dem Münster in Hameln nachweisen[25]). Mitthoff teilt in den »Kunstdenkmalen und Altertümern im Hannoverschen« (B. 1—3 unter Hameln) eine der Sprengerschen Chronik von Hameln entnommene Beschreibung mit. »Die 1619 errichtete Kanzel zeigte Schnitzarbeit und feine Malerei.« In der Tür erblickte man Luther und Melanchthon abgebildet und im untersten Fache am Stamme des Baumes den sündigen Menschen zwischen Johannes d. T., der in der Linken ein Buch mit dem Lamm darauf hielt, und Moses mit den Tafeln. Die Abhängigkeit von Cranach, auch in den beigeschriebenen Bibelsprüchen, ist offenbar.

5. Vielleicht schon dem 18. Jahrhundert gehört eine Malerei der Kirche zu Unterrenthendorf in Sachsen-Altenburg an[26]). Es ist eine ganz minderwertige Anstreicherarbeit. Zu beiden Seiten des Baumes werden gegenübergestellt Sündenfall und Auferstandener (ohne Tod und Teufel), eherne Schlange und Kreuz. Zu Füßen des Baumes sitzt der betende Mensch, zwischen Moses und Johannes[27]).

6. Nicht überall liegt die Nachwirkung der dogmatischen Malerei Cranachs so klar zutage, wie an den besprochenen Denkmalen. Der barocke Hochaltar der protestantischen St. Walpurgiskirche zu Helmstedt vom Jahre 1679[28]) trägt ein größeres Gemälde, welches in einem Rahmen und auf demselben Hintergrund zwei Kreuze vereinigt, an deren einem

---

[24]) Kunstd. d. Prov. Sachsen, 16, 88.

[25]) Herr Generalmajor Köhler teilt mir freundlichst mit, daß über den Verbleib der Kanzel keinerlei Nachrichten vorliegen und erneute Nachforschungen erfolglos geblieben sind.

[26]) Bau- und Kunstd. Thüringens, II, 55.

[27]) Lehfeldts Deutung auf Versucher, Eva, Gottvater ist unglaublich.

[28]) Baudenkmäler Braunschweigs, 1, 76 mit Abbildung.

Christus, von den Seinen umgeben, an deren andrem die eherne Schlange hängt; darunter Moses mit dem Stab. Zur Linken und Rechten dieses Bildes stehen in säulenumrahmten Nischen als Rundplastiken Moses, auf die Gesetzestafeln weisend und Johannes d. T. mit dem Lamm. Hier haben wir die pendantartige Gegenüberstellung der beiden Kreuze in derselben Weise, wie bei Cranach und vor allem seinen Nachahmern. Wie bei Cranach erscheint außerdem auf der Seite des alten Bundes Moses, auf der des neuen Johannes. Diese beiden Figuren finden sich nun bekanntlich in derselben Weise angebracht bei einer überaus großen Anzahl von Altar- und Kanzelbauten der Barockzeit in Mittel- und Norddeutschland, besonders in Thüringen [29]). Alle diese Gegenüberstellungen von Moses und Johannes auf Cranach zurückführen zu wollen, scheint gewagt, so viel aber ist gewiß, daß das In-Mode-kommen derselben durch den Einfluß der Cranachschen Bilder stark gefördert wurde.

Wir sahen auf den meisten Cranachschen Kompositionen die eherne Schlange, im Grunde genommen widersinnig, auf die rechte Seite der Tafel, in unmittelbarer Nähe des Kreuzes, gebracht. Diese Nebeneinanderstellung des Kreuzes und seines Symbols wird seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts so häufig, daß man notgedrungen nach dem Vorbild fragt. Dieses erblicke ich in Cranachs Kompositionen. Die Denkmäler sind zahlreich, aber ausschließlich auf evangelische Kirchen beschränkt, und zwar vornehmlich in den Gegenden, deren starke Beeinflussung durch Cranach ohnehin feststeht. Ich nenne einige, leicht zu vermehrende Beispiele von Epitaphien.

Brieg. 1559 [30]): Christus am Kreuz, kleiner im Hintergrunde — also ganz wie bei Cranachs Bildern des Königsberger und Weimarer Typus — die eherne Schlange.

Goldberg. 1566 [31]). Dem vorigen sehr ähnlich.

Essen in Hannover. 1614. Relief [32]). Zeigt wiederum die eherne Schlange mit dem Kreuze vereinigt und in den Hintergrund gerückt.

Jena. Kollegiatkirche. 1634 [33]). Ebenfalls Kreuz und Schlangenerhöhung in einem Rahmen. Zu beiden Seiten Moses und Johannes als Rundfiguren.

---

[29]) Allein aus Thüringen nenne ich die Kanzeln der Kirchen zu Leutenthal, Krautheim, Großneuhausen, Buttstädt, Wickenstedt, Langenschade, Burgau, alle aus dem 18. Jahrh.

[30]) Lutsch: Kunstdenkmäler d. Prov. Schlesien, 2, 314.

[31]) Lutsch, 3, 297.

[32]) Mitthoff: Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen, 6, 43.

[33]) Bau- und Kunstd. Thüringens, 1, 107.

Überhaupt wird die symbolische Gegenüberstellung des Gekreuzigten und der ehernen Schlange — auf besonderen Tafeln —, die in der altchristlichen Kunst gar nicht, in der Frühkunst des 12. bis 14. Jahrhunderts ziemlich häufig vorkommt, darnach aber fast gänzlich verschwindet, von der Mitte des 16. Jahrhunderts an auf Denkmälern protestantischer Kunst geradezu modern. Daß dazu die zahlreichen Vorbilder Cranachs und seiner Schule in hohem Maße mitgewirkt haben, wenn sie nicht überhaupt die entscheidende Anregung gaben, ist nicht zu bezweifeln.

Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte.

Von **Robert Hedicke.**

I.

Zur Periodenbildung in der Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit.

Man pflegt in der Geschichte der niederländischen Kunst das 14. und 15. Jahrhundert als Spätgotik, das 16. Jahrhundert als Renaissance zu periodisieren. So klassifizieren die wichtigsten zusammenfassenden Darstellungen der Architektur und Skulptur, wie Schayes, Schoy, Jean Rousseau, Marchal. In der Malerei läßt man die Renaissance meist mit den Eycks beginnen.

Wer auf Grundlage der heutigen Denkmalskenntnis und Kritik an eine feinere Periodisierung der niederländischen Kunst herantritt, erkennt bald das Unbefriedigende, sogar Unmögliche dieser Einteilung.

Mag der Hegelsche Entwicklungsgedanke: „Jeder Stil lebt sich in drei Phasen aus, Frühzeit, Reifezeit, Spätzeit" für seine Zeit ein fruchtbarer und führender gewesen sein, heute hat vertiefte und erweiterte Denkmalskenntnis gelehrt, daß dieser Gedanke unhaltbar ist. Neue Erkenntnis zeigt uns, daß vielmehr die großen Kunststile, wenn sie zur Reife gelangt sind, schnell in ihrem innern Kern absterben, daß neue Gedanken die alten Formen noch eine Zeitlang forttragen und zersetzen, bis neue Formen auch diese verdrängen. So folgt auf den reifromanischen Stil im Heimatlande Frankreich die Frühgotik und die kurze Periode der Reifgotik. Was man heute Spätgotik nennt, zeigt viele, der Gotik konträre neue Gedanken in den altgewohnten Formen: eine neue Kunst in altgotischem Gewande. Die Bezeichnung Spätgotik hindert die Erkenntnis ihres Wesens. Deutschland springt vom reifromanischen Stil direkt zur klassischen Gotik Frankreichs über und verläßt sie bald wieder, um neue zeitgemäße Gedanken des 14. und 15. Jahrhunderts in den altgotischen Formen auszudrücken. Auch hier ist die Bezeichnung Spätgotik — wenn man darunter Verfall der Gotik versteht — der Erkenntnis hinderlich. Der italienische Renaissancestil geht von der kurzen klassischen Höhe in Rom direkt zu einer neuen

Kunst in Hochrenaissanceformen über: zum Barock. Die Bezeichnung Spätrenaissance ist meist nichtssagend. In Oberitalien ist sie verspätete Hochrenaissance.

Wie soll man diese neu erkannten Phänomene fassen? Soll man das Neue, das neben der Breitbewegung der Gotik auftritt, als gotisches Barock neben Spätgotik bezeichnen? Es mehren sich die Stimmen, die dies verlangen. Darnach soll Barock eine seit der hellenistischen Zeit ruhende, jetzt wieder hervortretende Grundströmung der Kunst sein, welche die germanischen Völker besonders in sich tragen und welche mit Michelangelo auch auf Italien übergreift. Sie tritt in der Zeit der sog. Spätgotik wieder hervor, wird im Norden durch den Einfluß der italienischen Hochrenaissance kurze Zeit zurückgedrängt, um dann endgültig beherrschend sich auszubreiten. Eine Definition des Barock ist schwierig, wohl unmöglich wegen der Verschiedenheit der Phänomene, aber unbedingt notwendig. Barock ist Freiheit, Willkür bis zur Sinnlosigkeit der Formen, um eine gewollte Idee auszudrücken, eine gewollte Wirkung zu erzielen. Barock ist unabhängig von einem bestimmten Stil, ist kein Stil, sondern eine Geistesverfassung, kann die Formen verschiedener Stile übernehmen [1]).

Soviel über die sog. Spätgotik und die sog. Spätrenaissance und ihr Verhältnis zum Barock. Was die Bezeichnung Renaissance anlangt, so haben wir an anderem Orte ausgeführt, daß dieser Stilbegriff nur für Italien gilt, daß im Norden nur italienische Einflußerscheinungen als Renaissance vorliegen, wenn man überhaupt etwas Faßbares unter Renaissance verstehen will [2]).

Wir lassen unerörtert, wie die Periodisierung der Übergangszeit vom Mittelalter zur Neuzeit in Deutschland und Frankreich [3]) vorzunehmen wäre, und wenden uns nach diesen Präliminarien den Niederlanden zu. Wir betrachten zunächst gesondert die Periodenbildung in der Architektur, Malerei, Skulptur und Dekoration.

In der Architektur wird die Gotik spät von Frankreich übernommen und hat vom 14. Jahrhundert an die Tendenz, frei zu schalten. Strenge, oppositionelle und barocke Richtungen entstehen nebeneinander. Die Aufnahme der Säule, die asymmetrisch gruppierende Kompositionsweise, Netz- und Sterngewölbe, Hallenbau, asymmetrische Innendekoration

[1]) Dehio, Jb. preuß. KS. 1909 über Backofen.

[2]) Um nicht mißverstanden zu werden, fügen wir hinzu, daß wir vorläufig die Bezeichnungen »Spätgotik« und »Renaissance im Norden« nicht abschaffen wollen, sondern nur mit neuem Sinn erfüllt und enger begrenzt sehen möchten.

[3]) In Frankreich bleibt die Gotik strenger, es ist wenig barocke Neigung und strengere Renaissancebildung im Anschluß an Italien zu bemerken. Deutschland zeigt Verwandtschaft mit den niederländischen Phasen, zeitweise Beeinflussung durch die Niederlande, neben selbständigen Richtungen.

u. a. lösen einerseits den Organismus auf, bedeuten andererseits neues Leben, neue Baugedanken, neuen Reichtum. Dieser Zustand dauert bis etwa 1540. Anfang des 16. Jahrhunderts beginnen die italienischen Einflußerscheinungen, die um 1550 gesiegt haben als alter Geist in neuer Form. Der daraus entstehende neue Geist ist zuerst streng und wird bald barock. Wir würden also der herrschenden Einteilung folgen und die gotische Periode mit einer »Periode der sog. Spätgotik und des gotischen Barocks« schließen (14. und 15. Jahrhundert), das 16. Jahrhundert »Periode der Renaissance oder des italienischen Einflusses« nennen und die fortlebenden spätgotischen und barocken Richtungen unter dieser Bezeichnung mit einbegreifen.

In der Malerei wäre das Mittelalter ohne Rücksicht auf Romanisch und Gotisch in früh-, reif- und spätmittelalterlichen Perioden etwa bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts zu behandeln, dann eine »Periode des Realismus« einzuschieben (15. Jahrhundert) und das 16. Jahrhundert als »Periode des italienischen Einflusses (Renaissance)« zu begreifen. Daß daneben eine vom italienischen Einfluß unabhängige, realistisch-indigene Richtung (Landschaft, Porträt, Bruegel usw.) fortläuft und die italianisierenden Richtungen vorwiegend barock sind, könnte in dieser Periodenbezeichnung ebensowenig zum Ausdruck kommen, wie die phantastische Richtung des H. Bosch in der realistischen Periode.

In der Plastik wäre entsprechend die »Periode des Realismus« mit Claus Sluter am Ende des 14. Jahrhunderts zu beginnen, die bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts (Schnitzaltar, Borman, Meister von Lombeek) dauert. Also hier wäre Höhepunkt am Beginn, Tiefstand in der Mitte, Durchschnittsindustrie am Ende. Die „Periode des italienischen Einflusses (Renaissance)« (16. Jahrhundert) deckt sich zuerst mit dem Realismus, diesen von 1540 an überwindend [4]).

Die Dekoration schließt sich in der gotischen Zeit der Architektur eng an und ist in der sog. »Spätgotik« streng, oppositionell und barock wie diese. In der »Periode des italienischen Einflusses (Renaissance)« (16. Jahrhundert) geht sie der Architektur voraus, wird zeitweise Führerin der Entwicklung, ist zuerst streng und barock, wie die Spätgotik (Altar von Hal, Blondeel, Bos, Floris), dann nur streng (Florisstil), bis das Barocke allmählich wieder siegt.

---

4) Ausdrücklich möchten wir die Periodenbezeichnung »style hispano-flamand« einiger belgischer Schriftsteller ablehnen. Es sind nur einige vereinzelte architektonische Erscheinungen spanischen Einflusses in Brügge, Antwerpen, Lüttich vorhanden, welche vielleicht auch bei näherer Betrachtung sich als bodenständig erweisen könnten. Was Marchal in diesem Abschnitt aneinanderreiht, zeigt nur, daß es keinen spanischen Stil in den Niederlanden gibt.

Fassen wir das Ergebnis für die Niederlande folgendermaßen zusammen:

	Architektur:	Malerei	Plastik	Dekoration
14. Jahrhundert	spätgotisch	spätmittelalterlich	spätmittelalterlich	spätgotisch
15. Jahrhundert	spätgotisch	realistisch	realistisch	spätgotisch
16. Jahrhundert	Italienischer Einfluß oder Renaissance: barocke und strenge Richtungen			
17. Jahrhundert	Barock: strenge und barocke Richtungen.			

Die Übergänge und Irregularitäten, die oben skizziert wurden, müssen dabei wohl beachtet werden, können aber — ohne Begriffsverwirrung hervorzurufen — in den grundlegenden Periodenbezeichnungen nicht zum Ausdruck kommen.

II.

Zwei Hauptrichtungen der Ornamentik des 16. Jahrhunderts.

Die niederländische Dekoration des 16. Jahrhunderts ist nur einmal bisher — in Grauls heute veralteter Jugendarbeit — Gegenstand eines Darstellungsversuches gewesen. Vielleicht darf ein vorläufiger Versuch, zwei ornamentale Richtungen zu fassen, auf das Interesse der Fachgenossen hoffen.

An den Anfang der Periode des italienischen Einflusses oder der Renaissance möchten wir zwei Erscheinungen stellen: den Stecher Meister S mit seinen vier Passionsumrahmungen und seiner Radierung mit den Totenköpfen und die Bilder des Lancelot Blondeel von Brügge. Beide verraten das Bestreben, barockes, gotisches Maß-Ast- und Rankenwerk in arabeskes, barockes Rankenwerk überzuführen.

Diese Versuche erweitern sich zu einer arabesken Richtung mit zwei Gruppen, einer nord- und einer südniederländischen. Die nordniederländische Gruppe wird geführt von Lukas van Leyden, der an die neuen Ornamentbildungen des Dürerkreises anknüpft, und sie bleibt im Banne des deutschen Ornaments. Den vortrefflichen feinen Meister G I und den Nachstecher Allaert Claes und einige Anonyme möchten wir hierhin stellen. Aus diesem Kreise zieht die plastische nordniederländische Dekoration ihre ersten Anregungen. Unabhängig hiervon ist eine von italienischen Einflüssen befruchtete Gruppe im Süden zu beobachten, welche im Altar von Hal und in den Audenarder Rathausschnitzereien ihre besten, stark italianisierenden Arbeiten liefert.

Inzwischen scheint sich Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre in Rom eine andere Gruppe niederländischer Meister getroffen zu haben, welche aus dem Studium der Loggien Rafaels und im Umgange mit den Stechern der Rafaelschule, besonders Agostino Veneziano und Enea Vico, Anregungen zu einer neuen, stark barocken Ornamentik schöpft. Vielleicht schwebte diesen Künstlern ein italianisierendes Ornament mit

ausgeprägtem, niederländisch-vlamischem Nationalcharakter vor. Es waren dies Cornelis Bos, Jacob Collyns und Cornelis Floris. Möglich — aber unwahrscheinlich — ist, daß auch Peter Coecke van Aelst damals Rom berührte. Wer von diesen Meistern zuerst die neuen Gedanken gefaßt habe, läßt sich mit Sicherheit nicht aussprechen. Vielleicht war es Cornelis Bos, der in Rom bis zu seinem Tode (1560) blieb, und von dem die frühesten Stiche dieser Richtung erhalten sind (1538, Kartuschenserie Anfang der vierziger Jahre (?), Hauptmasse 1546—1554). Collyns arbeitet seit 1543 für uns sichtbar in Utrecht und soll 1601 gestorben sein. C. Floris scheint um oder kurz vor 1546 nach Antwerpen zurückgekehrt zu sein und hier P. Coecke für diese Richtung gewonnen zu haben. Doch findet sich eine Umrahmung dieses Stils schon in Coeckes IV. Buche Serlios von 1542. Wäre dann Floris früher zurückgekehrt? Oder hätte Coecke schon früher die Anregung zu diesem Stiel erhalten, in Rom oder daheim durch Nachrichten oder Zeichnungen? Das bleibt vorläufig ungewiß. Doch kann man ihm nach einer Umrahmung nicht für Antwerpen die Führerrolle geben, da überdies seine übrigen — dazu, trotz Manders Begeisterung, nicht exakt beglaubigten — Leistungen erst um 1549 einsetzen, und er 1550 stirbt. So werden wir vorläufig Coecke als von dem heimkehrenden C. Floris inspiriert annehmen müssen. Das Neue dieser Gruppe ist nun die barocke Grotteske, welche die Grotteske des Rafaelkreises, besonders Venezianos, ins Vlamische übertreibt. Daran schließt sich eine Fortentwicklung des Rollwerks, der Rollwerkkartusche und der Maske in phantastischem, extremem, barockem Geiste in Anknüpfung an gewisse gotische Barockerscheinungen. Bos scheint der Anreger, Floris der Hauptträger, Coecke der Mitkämpfer zu sein. Collyns etabliert eine Filiale in Utrecht. Bos entwickelt den Stil in einem reichen Stichwerk von Kartuschen, Grottesken, Trophäen, Hermen. Floris' Werke von 1546—1550 sind Initialen, Gefäße, Grottesken, Grabmäler, Masken. In der plastischen Praxis benutzt er seine gestochenen Vorlagen selten und wird seit 1549 streng italianisierend. Coecke wendet den Stil beim Privathaus an. Collyns überträgt ihn in die plastische Praxis in Kamin, Grabmal, Gestühl, vielleicht auch aufs Privathaus. Seine Grotteske ist maßvoller und mit Arabeske vermischt. Er ist, wie der spätere Floris, auf das Allgemeingültige, Klassische gerichtet, hat jedoch mehr Charakter als der Antwerpener Meister. Neben Terwens Gestühlsdekoration von Dordrecht wird sein Ornament, gemäßigt, das führende in Holland. Eine Aufnahme dieses Stils im Großen tritt nur in der Rollwerkkartusche ein, wo Battini, Jacob Floris und Hans Vredeman de Vries, der uns immer mehr in seinen Anfängen als Florisschüler sich erwiesen hat, mit einer Tätigkeit einsetzen, die weithin im Buchdruck Verbreitung findet. Vredeman ist noch eine Zeitlang Träger der grottesken Ornamentrichtung, die mit

ihm verschwindet. Für Antwerpen ist das Beispiel des Cornelis Floris bestimmend, der seit 1549 entschieden in einer ausgedehnten Praxis in Plastik und Architektur zu einer strengen und maßvollen, italianisierenden Ornamentik übergeht und in den südlichen Niederlanden die strenge Richtung zum Siege führt. Alles übrige schließt sich diesen Führern an. Die Kriege unterbrechen im Süden die Entwicklung, im Norden gelangt im letzten Viertel des Jahrhunderts unter dem Einfluß Vredemans eine schwerere, nüchterne, derbere, streng antikisierende Ornamentrichtung zur Annahme.

Die beiden Hauptrichtungen der Ornamentik, die wir hier skizzieren wollten, möchten wir die arabeske und die grotteske Richtung nennen. Beide sind barocke Strömungen. Die erste wird getragen von Blondeel, Lukas van Leyden und seiner Umgebung und einigen plastischen Schulen. Sie ist bodenständig oder von Deutschland beeinflußt und lebt bis etwa 1540. In Holland bleibt die Arabeske bis gegen Ende des Jahrhunderts in der Holzschnitzkunst dauernd in Übung. Die zweite Richtung geht von Rom aus, wird geführt von Bos, Floris, Collyns und hat ihre Blütezeit ungefähr von 1546—1556. In der Folgezeit erringt die strenge Richtung des Floris (1549—1575) den Sieg. In Holland gewinnt von den sechziger Jahren an allmählich diejenige des Vredeman die Führung. Jene schafft ein streng italianisierendes, heiter-graziöses Ornament, diese ein streng antikisierendes, däftig-nüchternes Ornament. Beide sind strenge Renaissancerichtungen, während die arabeske und grotteske Richtung barocke Strömungen waren. In der Person des Floris vereinigen sich die arabeske, die grotteske und die strenge Richtung. Er ist zuerst barocker Ornamentist, dann Renaissancemeister.

III.

Der holländische Barockturm und seine Vorbilder.

Man hat bisher angenommen, daß der holländische Barockturm, wie er in Leyden, Amsterdam und Haarlem, auf vielen Rathäusern, wie Bolsward, Franeker usw., zu sehen ist, im wesentlichen eine bodenständige Schöpfung sei und etwa von Hendrik de Keyzer oder Lieven de Key herrühre. Daß hier nur reichere Ausbildung vorhandener Elemente vorliegt, lehrt ein Blick in die südniederländische sog. Spätgotik und frühe Renaissance, wo alle Elemente der Komposition vorhanden sind, wenn auch in unausgebildeter Form und in gotischer Gestalt.

Die wichtigsten Elemente sind folgende: der Übergang vom viereckigen zum achteckigen Turm, die Balustradengalerie mehrfach wiederholt, mit und ohne Obelisken auf den Ecken, auf Konsolen ruhend oder direkt übergeleitet, ferner die offene Laterne meist mehrfach verwendet, konkave, konvexe oder konkav-konvexe Überleitungen auf polygonalem Grundriß, der zwiebel- oder rettigförmige Abschluß.

Der Übergang vom Viereck zum Achteck findet sich z. B. in den Rathaustürmen von Brüssel und Audenarde. Die Balustradengalerie mit Maßwerkfüllung ist dem gotischen Turm, Kirchturm und Stadtturm, vertraut. Die Vorkragung erfolgt meist auf profilierter Leiste. Auf Ecken und Zwischenpfeilern stehen gotische Fialen, welche dem späteren Obelisken recht ähnlich sehen. Die offene Laterne, auch mehrfach übereinander, die Überleitungen, die polygonale Bedachung, sogar die Zwiebelbildung findet sich.

Lassen wir einige Türme an uns vorüberziehen. Der Turm von Brüssel (1448 von Jean van Ruysbroeck nach Ysendyck Ie série H 9) zeigt den Übergang vom Viereck ins Achteck, die vorgekragte Balustrade dreimal, die Fialen auf den Eckpfeilern und drei offene Geschosse. Löwens (von Mathieu de Layens, Grundstein 1447—Ys. H 11) sechs kleine Türme sind ganz achteckig, haben drei stark vorgekragte Maßwerkbalustraden und zwei offene Geschosse. Am wichtigsten ist Audenarde (1525—1530 von Jean van Pede—Ys. H 10). Dort findet sich der Übergang vom Viereck zum Achteck, dreimal wiederholte Maßwerkbalustrade mit Fialen [5]), zwei offene Geschosse und — zwiebelförmiger, polygonaler Abschluß, durchbrochen, mit Rippenbildung. Füllt man diese Rippen aus, so erhält man die spätere Form [6]). Die Zwiebel ist also als barocke Form der Spätgotik entstanden. Das Konkave, Konvexe und Konkav-Konvexe ist aus spätgotisch-barocken Maßwerkformen abgeleitet und von der Dekoration auf die Architekturform übertragen.

Diese Zwiebelform, polygonal und ausgefüllt, findet sich im Vierungsturm der Kathedrale von Antwerpen (Ys. Ie série T 31, Hauptturm vollendet 1518 — Stich des Verlags Plantin bei Guicciardini), wo auch die Überleitungen sich auszubilden beginnen. Ganz deutlich ist diese Entwicklung im Börsenturm von Antwerpen zum Abschluß gelangt (nach Schayes IV 59 erbaut 1531 — Stich des Verlags Plantin bei Guicciardini). Der Turm zeigt die rohesten Formen. Aus der Hausfassade wächst ein Achteck, geht in ein Rund über, wird konkav-konvex polygonal bedacht und erhält eine offene, auf einer Art Säulen ruhende Laterne, die in derselben Weise gedeckt ist. Die Zwiebel darüber ist gleichsam eingeschnürt und besteht aus einem runden polygonalen Unterteil — etwa wie ein Granatapfel — und einer rettigartigen Spitze. Ein kleinerer Turm daselbst hat ein konvexes Dach erhalten. Hier in Antwerpen scheint die Geburtstätte des neuen Typus zu liegen. Aus dem gotischen Barockturm wird der

---

5) Der Turm von Veere (Keldermans 1474 — Ys. H 7) hat fast schon Obelisken, doch scheinen sie wohl später oder restauriert zu sein.

6) Konvexität und Laterne in Brügge, Justizpalast 1523 — Ys. Ie série T 29.

Renaissance-Barockturm, und der Börsenturm ist das erste Werk, in welchem der Übergang vollzogen ist[6a]).

An diesen Börsenturm und die Vorgänger der Spätgotik knüpft Cornelis Floris an in seinem Turm des Hanseatenhauses (1564—1568 — Stich bei Guicciardini). Ein einfacher viereckiger Turm erhebt sich über der Mitte des Hauptbaus. Ganz unitalienisch-barock, aber malerisch wirkungsvoll ist eine Ordnung auf Sockel frei herumgelegt mit Sockel- und Krönungsbalustrade. So sind zwei Turmbalustraden erzielt, aber die Idee, den Turm in der Mitte zu verdicken, wirkt barock. Eine viereckige Verjüngung besteht aus einer Ordnung, die aber noch nicht durchbrochen ist. Das Dach ist konkav-konvex quadratisch gedeckt mit Luken, zwei Zwiebeln sind übereinander gestellt, fast kürbisförmig, mit Zwischenstegen und recht ungeschickt, Drechslerarbeit ähnlich. Die Obelisken findet man am Antwerpener Rathaus[7]).

Dem Hanseatenturm schließt sich derjenige der Londoner Börse an (erbaut von Thomas Gresham 1566—1569 nach zwei Stichen des Brüsseler Kupferstichkabinetts), welche auf den Typus der Antwerpener Börse den Stil des Cornelis Floris anwendet. Der viereckige Turm erhält zwei vorkragende Balustraden ohne verbindende Ordnung, die Verjüngung Ordnung und Nische, das Dach konvex-konkav-konvexe Form auf quadratischem Grundriß. Die beiden Zwiebeln von Rettigform werden durch ein Flachpolster getrennt.

Der Turm der Amsterdamer Börse (Stich Visscher von 1612 im Brüsseler Kupferstichkabinett) verrät mit Balustrade, Obelisken und Zwiebel seine Antwerpener Abkunft. Auch das Innensystem der Börse knüpft an Floris an.

Der Haager Rathausturm (1565 — Ys. 1e série H 5) leitet mit Balustrade, zwei offenen, konkav gedeckten Laternen und durchbrochener Zwiebel zu der bekannten holländischen Gruppe[8]) über, von der wir ausgingen.

Wir sehen also hier eine geschlossene und direkte Turmentwicklung vor uns, die sich um den Wechsel der Formen nur wenig kümmert und leicht von den gotischen zu italianisierenden Details übergeht: eine Barockentwicklung: Freiheit und Willkür bei Durchführung eines bestimmten Gedankens in verschiedenen Stilformen.

6a) Vgl. Denkmalpflege 1909 über die Waghemakere.

7) Obeliskenverwendung am Turm in der italienischen Renaissance z. B. bei Madonna di San Biagio bei Montepulciano von A. da Sangallo d. Ä.

8) Vgl. die Türme bei Ysendyck u. Ewerbeck oder bei Dehio, Kunstgesch. in Bildern IV S. 64 f.

Man hat schon die Beobachtung gemacht, aber bisher nicht erklären können, daß etwa zur gleichen Zeit in Schlesien ein sehr verwandter Typus des Barockturmes im Anschluß an spätgotische Gebäude auftaucht. Schlesien muß damals Beziehungen zu den Niederlanden gehabt haben — die wir heute noch nicht kennen, aber vielleicht einmal erkennen werden —, da auch das kleine Florisepitaph in Schlesien in sehr verwandter Gestalt auftritt (z. B. Breslau, Barbarakirche).

Falls also diese Erklärungs- und Verknüpfungsversuche sich als richtig bewähren sollten, so wäre der holländische Barockturm aus dem südniederländischen, spätgotischen Turm hervorgegangen und hätte in Antwerpen seine Formelemente erhalten, die sich nach England, Holland und Schlesien etwa gleichzeitig weiter verbreiten. Für die Geschichte der Typenbildung und Typenverbreitung, zugleich für die Art, wie Spätgotik und Renaissance, wie 15. und 16. Jahrhundert sich im Barock verknüpfen, endlich wie Barock entsteht und was er ist: dürfte diese Turmentwicklung ein lehrreicher Beitrag sein[9]).

---

9) Soeben kommt Dammann, Der Ursprung des Haubenturms: Ztschr. f. Gesch. der Arch. II 1909 S. 179 zu meiner Kenntnis. — Vgl. die Türme bei Mertens en Torffs, Geschiedenis van Antwerpen IV 122 (Ansicht von 1556) und IV 495 (Huis van Aken).

Ein mittelalterlicher Kanon des menschlichen Körpers.

Unter den mannigfaltigen Fragmenten mittelalterlicher Gelehrsamkeit, die sich in den Werken der hl. Hildegard von Bingen finden, sind die Spuren eines Kanons des menschlichen Körpers bis jetzt gänzlich übersehen worden. Sie sind uns in dem Buche »von den göttlichen Werken« (Liber divinorum operum simplicis hominis, Migne, Patrologia latina, t. 197 col. 741 ff.) aufbewahrt, das man wohl eine mystische Kosmologie nennen könnte. Das Weltall (der Makrokosmus), der menschliche Körper (der Mikrokosmus) und das Leben und Weben der Menschenseele werden hier in Parallele gesetzt und als die harmonische Verwirklichung einer großen Schöpfungsidee aufgefaßt. Diese Anschauung führt dazu, Mikrokosmus und Makrokosmus zuweilen in die engste Beziehung zu bringen und gibt der geistreichen Verfasserin auch Gelegenheit, von den Normalmaßen des menschlichen Körpers zu sprechen. Hier soll nur auf die interessanten natur- und kunstwissenschaftlichen Lehrsätze aufmerksam gemacht werden. Zum Studium des Problems wird man sich an den bei Migne gebotenen lateinischen Text wenden müssen.

Der Begründer der Beuroner Kunstschule, P. Desiderius Lenz O. S. B., der nach selbständigen Messungen und Berechnungen einen Kanon aufgestellt hat, war so gütig, sich auf meine Bitte hin über die Angaben der rheinischen Seherin zu äußern. Bei denjenigen Maßen, die mit seinen Ergebnissen übereinstimmen, werde ich das besonders bemerken.

Auf folgende Stellen bei Migne a. a. O. sei vor allem hingewiesen:

Col. 815. XVII. »Am Kopfe des Menschen sind die drei obern Elemente angedeutet, nämlich von der Höhe des Scheitels bis zur Stirn das leuchtende Feuer mit dem darunter liegenden schwarzen Feuer. Von der Stirn bis zur Nasenspitze der reine Äther und von der Nase bis zur Kehle der feuchte Äther. Und alle diese Teile befinden sich in gleichem Abstande voneinander.

Col. 816. XVIII. »Die Ober- und Unterlippe .... am Munde des Menschen haben gleiches Maß. Ebenso ist das Maß von einem Ohre des Menschen zum andern Ohre — rückwärts um die

Kopfrundung gemessen — und von den Ohrlöchern bis zu den Schultern, sowie von den Schultern bis zum Ende der Kehle das gleiche.«

Col. 819. XXII. »Von der obersten Höhe der Hirnschale (vasis cerebri) bis zur untersten Linie der Stirne des Menschen ergeben sich sieben Stellen, die gleichmäßig voneinander entfernt sind, durch welche die sieben Planeten, die am Firmamente in gleichem Abstande voneinander stehen, angedeutet werden.«

Col. 831. XXXIII. »Wie kein sichtbares Ding ohne Namen (d. h. wohl ohne sein eigenes Wesen, das durch den Namen ausgedrückt wird) ist, so auch keines ohne (sein bestimmtes) Maß. So haben auch die beiden Augen des Menschen das gleiche Maß und die Augenhöhlen (speculativa vasa) sind in ihren Kreisen gleich.«

Col. 843. LIII. »Vom Scheitel des menschlichen Hauptes bis zum Ende der Kehle (d. h. wohl bis zur Halsgrube), vom Ende der Kehle bis zum Nabel, vom Nabel bis zum Orte der Ausscheidung ergibt sich das gleiche Maß.« Mit Ausschluß der letzten Angabe stimmen diese Maßverhältnisse mit dem Beuroner Kanon überein.

Col. 844. LV. »Aber auch von beiden Schultern bis zu beiden Ellenbogen und von beiden Ellenbogen bis zur äußersten Spitze des Mittelfingers ergibt sich das gleiche Maß.« Diese Maße decken sich ebenfalls mit denen des Beuroner Kanon.

»Die Hand wiederum hat von ihrem Gelenke an bis zur äußersten Spitze des Mittelfingers dasselbe Maß, das vom Knöchel bis zum Ende der großen Zehe besteht.

Col. 845. LVI. »Das Maß von einem Oberschenkel zum andern hinüber beträgt ebensoviel, als vom Nabel bis zur Stelle der Ausleerung.« Die gleichen Proportionen weist der Beuroner Kanon auf.

Col. 869. XCII. »Von den Knien bis zum Knöchel besteht dasselbe Maß, wie vom Orte der Ausscheidung oder vom Oberschenkel bis zum Knie.« Auch diese Verhältnisse stehen mit dem Kanon des P. Lenz im Einklang.

Die Bestimmung der Herkunft dieses von der hl. Hildegard überlieferten Kanonfragmentes und dessen Wertung muß ich — selbst unkundig auf diesem Gebiete — Kennern der Geschichte des Kanons überlassen.

P. *Ildefons Herwegen.* O. S. B.

Literaturbericht.

Malerei.

Andreas Aubert. Die malerische Dekoration der San-Francesco-Kirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabuefrage. Mit 80 Abbildungen in Lichtdruck auf 69 Tafeln. Aus dem Norwegischen übersetzt von Cläre Greverus Mjöen. Kunstgeschichtliche Monographien VI. Leipzig 1907. Karl W. Hiersemann.

Adolfo Venturi. La Basilica di Assisi. Illustrazione storico-artistica con 30 zincotipie tratte da disegni di Gino Venanzi e con 6 fototipie e 4 fotoincisioni. Roma. Casa editrice de »L'Arte« 1908.

Gibt es überhaupt eine »Cimabuefrage«? die einer Lösung harrte; aus der ungeahnter Gewinn für die wissenschaftliche Erkenntnis entspränge; für die demnach jeder, und sei es der kleinste Beitrag, auf Dank und Anerkennung zu rechnen hätte? Und worin besteht dieses Cimabueproblem? Wird etwa die Existenz dieses Malers überhaupt bestritten? Oder können sich moderne Kunstkritiker nur nicht über Quantität und Qualität sowie über die Genesis seines Oeuvre einigen? Solche Fragen stiegen mir auf, als ich den Titel des Buches von A. Aubert las. Und eine gewisse Enttäuschung stellte sich dann ein, als ich an Stelle einer umfassenden Erörterung der Quellen seines Lebens und seiner Kunst, an Stelle eines methodischen Aufbaues seines künstlerischen Schaffens oder wenigstens des Versuches zu einem solchen, nur eine Studie in Buchform über den ältesten Bildschmuck und die älteste Dekoration der beiden Kirchen von San Francesco di Assisi mit der Zuspitzung auf Cimabue und seinen wirklichen oder vermeintlichen Anteil an diesen Fresken fand. Nun kann sich gewiß ein jeder Autor das Thema, über welches er arbeiten will, nicht nur nicht wählen, sondern auch bestimmen, innerhalb welcher Grenzen er es behandeln will. Ich gestehe Aubert unbedingt die Befugnis zu, den Bildschmuck in Assisi aus der Gesamtentwicklung der italienischen Malerei des Ducento und aus ihm wieder Cimabues Tätigkeit herauszuheben und kritisch zu zergliedern; nur muß alsdann verlangt werden, zumal wenn es sich nicht um gelegentliche Aufsätze in Zeitschriften handelt, sondern um ein Buch, also um ein größeres

planmäßig angelegtes Ganzes, daß das einmal gewählte Thema aus seinen speziellen Voraussetzungen heraus, genetisch klar, erschöpfend und überzeugend, in übersichtlicher Weise und vor allem in logischem Aufbau entwickelt werde. In dieser Beziehung weist aber das Buch sowohl prinzipielle wie relative Mängel auf.

Als Cimabue in Assisi malte, hatte er bereits eine Entwicklung hinter sich. Die Fresken in Assisi waren nicht sein erstes Werk. Geht nun Aubert den Spuren dieses Meisters in Assisi nach, — und, um dies gleich zu sagen, er hat dies mit Liebe und mit rührender Geduld getan —, so bedurfte es einmal vorher einer Darlegung seines speziellen Entwicklungsganges bis zu diesem Zeitpunkte, unter kritischer Analyse der Quellen (zu denen ich die Werke in erster Linie rechne), über sein Leben und Tun; und sodann einer Untersuchung der Baugeschichte dieses ehrwürdigen Monumentes, in welches sich Cimabues Malerei einfügt, vor allem einer möglichst gesicherten Chronologie, die nicht nur für San Francesco, sondern in weiterer Folge für die Malerei des Ducento in Rom und Toskana unerläßliche Vorbedingung ist. Indem Aubert darauf verzichtet, indem er allein den malerischen Schmuck und nur den, nicht auch die übrige, vor allem die plastische Dekoration in Assisi, auf stilistische Unterschiede analysiert, aus ihm einen bestimmten, anscheinend auf eine Künstlerindividualität zurückgehenden Bestandteil heraushebt und seinen Verfasser, den »großen Unbekannten« (wie A. ihn nennt), schließlich mit Cimabue identifiziert, verfährt er einmal nicht methodisch, gibt weiter keine einwandsfreien Resultate und löst somit die Aufgabe nicht, die er sich gestellt, so scharfsinnig einzelne seiner Beobachtungen sein mögen, und so sehr speziell ich geneigt bin, mich seiner Führung anzuvertrauen.

Die Frage nach dem Wesen und Wert Cimabues und der Malerei seiner Zeit ist eng verknüpft mit der Quellenanalyse Vasaris, im speziellen Falle sowohl wie allgemein. Sie würde kaum bestehen, sie würde überhaupt nicht so viele heterogene Ansichten, ja einen derartigen Tiefstand negativer Kritik gezeitigt haben, wie er in dem Verdikte Langton Douglas' über Cimabue entgegentritt, der Wickhoff und J. P. Richter übertrumpfend, in der Neubearbeitung von Crowes und Cavalcaselles history of painting in Italy a 1903, I, 193 schreibt: »that to scientific criticism Cimabue as an artist is an unknown person«, — wenn man zeitiger begonnen hätte, die Tradition, wie sie vornehmlich von Vasari kodifiziert worden ist, mit Hilfe einer soliden historischen Methode in ihre gleichsam individuellen Bestandteile aufzulösen, das Echte und Begründete darin, den Kern von den Zusätzen und Fabeleien zu lösen, wenn man untersucht hätte, wie speziell Vasaris Vita Cimabues, die ja doch unsere einzige schriftliche Quelle über diesen Meister ist, zusammengekommen ist, und wenn dann erst mit der

so gewonnenen historischen Grundlage eine strenge, von persönlichen Velleitäten möglichst freie Formenanalyse verbunden worden wäre. In ersterer Beziehung versagt auch Auberts Werk. Quellenanalyse und historische Kritik fehlen so gut wie ganz. Verfasser ist nur zu sehr geneigt, auf diesem Felde allerlei, meist selbstgewählten, Autoritäten ohne Angabe der Gründe und meist mit einem: »ich glaube, meine« usw. zu folgen. Dagegen hat es in bezug auf die Formenanalyse — Aubert nennt das, nicht eben scharf und philosophisch distinguierend, bald »die künstlerische«, bald »die ästhetische Wertschätzung« — unleugbare Verdienste aufzuweisen.

Die Hauptschwäche dieses Buches liegt in seiner Zusammenhangslosigkeit; doppelt befremdlich bei einem Autor, der, wie Aubert, ständig »einer strengeren und methodischeren Untersuchung« das Wort redet und von der Heilskraft der, wie er meint, von ihm neu erfundenen »Methode der zwei parallelen Linien« wunders für Erfolge sich verspricht. Ja. Aubert hat wohl überhaupt noch nicht systematisch zu produzieren gelernt oder die Fähigkeit gewonnen, die einzelnen Ergebnisse seiner Forschungen und Beobachtungen zusammenzufassen und organisch zu entwickeln; äußerst bedauerlich bei seiner großen Begabung und seinem Fleiße. Durch diese Eigenschaft kommt leider sein Buch auch in eine bedenkliche Nähe von der modernen kunstgeschichtlichen Massenproduktion, die meist in unreifem Zustande, zum Schaden der Wissenschaft, auf den Markt geworfen wird, und gegen die vom Standpunkte des Universitätslehrers, so undankbar und unerfreulich diese Aufgabe sein mag, nachdrücklich protestiert werden muß. Gewiß, Aubert hat aufs eifrigste mit dem so spröden Stoffe gerungen. Wie Jakob um Rahel, hat er um Assisi jahrelang gedient, sich mit offensichtlicher »Liebe und Begeisterung« in die monumentale Dekoration von San Francesco vertieft, den Wechsel in der Auffassung wie Formensprache nach Ursache und Wirkung festzustellen und die Hände zu scheiden versucht; die Ergebnisse seiner Forschung, von denen er bereits einiges früher (a. 1899 in der Z. f. b. Kunst) veröffentlicht hat, geduldig immer von neuem geprüft, um möglichst Gesichertes zu bringen. Ich wünschte, ich könnte diese rühmenswerten Eigenschaften allein, so nachdrücklich wie möglich und ohne tadelnden Beisatz hervorheben; denn ich weiß wohl, jeder, auch noch so berechtigte Tadel hinterläßt ein bitteres Gefühl, namentlich da, wo ernste Arbeit vorliegt. Aber indem der Verfasser sich nicht zu einer straffen beweiskräftigen Darlegung entschließen konnte, hat er sich selbst teilweise um die Früchte und den Segen seiner Mühen gebracht. Man merkt auf Schritt und Tritt das Unvermittelte und Aneinandergeleimte seiner Ausführungen. Vielfach nimmt er die Resultate seiner Beweisführung vorweg, packt wichtige Dinge in Noten und Exkurse, eine Folge der zu engen Fassung seines Themas; und der Mangel an scharfer Formulierung der

jeweiligen zu beweisenden Probleme, an klarer Disponierung und Redigierung des Stoffes bewirkt ein beständiges Abspringen und Wiederanknüpfen, ein Hin- und Herwogen in den Darlegungen sowie zahllose Weitschweifigkeiten und Wiederholungen, die den Leser ermüden. Ich gestehe, selten soviel Mühe gehabt zu haben wie mit der Lektüre dieser 125 Druckseiten — nur soviel beträgt nämlich der Umfang der eigentlichen Untersuchung, die bei strafferer Zusammenfassung leicht noch auf die Hälfte hätte reduziert werden können; die noch folgenden 20 Seiten sind für Nachträge und Exkurse bestimmt. Schließlich legt man das Buch mit dem Gefühle aus der Hand, daß der Verfasser seinen Resultaten selbst nicht recht traut. »Es könnte auch anders sein.« Wenn z. B. die Madonna Trinità Cimabues (heute in der Accademia zu Florenz), wie er S. 103 gesteht, der Mittelpunkt seiner Untersuchungen seit »der ersten Stunde seiner Cimabuestudien« gewesen ist, »als ein Leitfaden durch das Labyrinth seiner Stilanalyse« — ja wahrlich, ein Labyrinth ist diese Stilanalyse! — so hätte er das Bild einmal genau nach Form und Inhalt besprechen, eingehender wenigstens, als es geschehen ist, und sodann zum Ausgangspunkt seines Thema probandum machen müssen. So hinkt es nach. Nun aber kommt Aubert mit San Francesco di Assisi nicht aus. Beständig muß er auf den Cimabue in Rom, Florenz und Pisa rekurrieren und Verwandtes heranziehen. Endlich, die stilkritischen Untersuchungen des Verfassers erscheinen doch nicht mit der Schärfe und Akribie durchgeführt, die man gerade von ihm, seinen Ausführungen im ersten Kapitel des Buches zufolge, erwarten sollte.

Aubert weist auf die Divergenz und Einseitigkeit in den Urteilen über Wesen und Wert von Kunstwerken und Meistern im Laufe der Zeiten hin. Er findet, daß der Stilkritik stets ein subjektives Element anhafte, ja anhaften müsse, und versteigt sich zu dem etwas dunklen Ausspruche, daß die »Kunstgeschichte als Wissenschaft von den künstlerischen Strömungen der Zeit abhängig sei, mehr vielleicht, als die meisten bemerken«. »Die Richtungen und Ideale, die die Kunst der Zeit leiten, prägen sich auch in ihrer Kunstforschung aus.« Ein falsches Axiom, dazu nicht logisch entwickelt und bis zu Ende gedacht! Verhüte der Himmel, daß in unserer Kunstwissenschaft sich auch noch die Sympathien und Antipathien sowie die Modetorheiten modernen Kunstbetriebes spreizen! Das traf vielleicht für die Zeit zu, da die Beschäftigung mit der Kunst vergangener Zeiten und Völker vornehmen Dilettanten vorbehalten zu sein schien, als es noch keine Kunstwissenschaft gab, die auf Universitäten gelehrt und betrieben wurde, als ihr Gebiet anderen Wissensdisziplinen gegenüber unabgegrenzt, ihre Methode und ihre Hilfsmittel unausgebildet waren. Wäre Auberts Ansicht richtig, welchen Tiefstand nähmen alsdann die moderne Kunstwissenschaft und die ihr verwandten Disziplinen ein! Ich hätte doch gewünscht, daß

Aubert einmal den Beweis für die Richtigkeit seiner Behauptung unter spezieller Applikation auf Cimabue und San Francesco di Assisi erbracht hätte. Was haben denn der Idealismus, Naturalismus oder Verismus, die Neoromantik oder ihr Gegenteil, der Warenhausstil, der sich auch in der modernen Malerei und Plastik breit zu machen beginnt, die Vorliebe für malerisch dekorative Wirkung, wie die Abwesenheit des monumentalen Sinnes und des echten Pathos in der Gegenwartskunst usw. usw. — mit diesen Dingen, Zeiten und Meistern zu tun? Auberts persönliche Kunstneigung, die vielleicht aus seinem nordischen Milieu zu erklären ist und die Wahl seines Themas oder besser den Angriffspunkt bestimmt hat, von dem aus er an San Francesco in seinem Buche herangegangen ist, kommt hier nicht in Betracht oder ist genau so berechtigt, wie wenn ein anderer Gelehrter von den Bildern der beiden Kirchen ausgeht. Hier gebührt der Sieg dem, der die beste Methode besitzt und mit ihrer Hilfe die richtigsten Resultate herausbringt. Wenn dann den Verfasser »die ganze Stimmung des Gebäudes (der Unterkirche) auf die Knie zwingt«, so ist das ein Sentiment, das ich verstehe und achte. Welcher moderne Mensch, der noch nicht völlig in den Bann des Alltagsutilitarismus geraten ist, sondern mit offenem, empfänglichem Sinne für das Wirken der Heroen in der Menschheitsentwicklung, am Grabe des heiligen Franz, dieses edlen Apostels werktätiger christlicher Liebe geweilt hat, hätte sich nicht willig dem Schauer wie dem Zauber weihevoller Andacht hingegeben, den eine große Vergangenheit gerade in diesem Ambiente ausübt? Aber wenn ich an die Erforschung eines, dieses wissenschaftlichen Problemes gehe, unterlasse ich alle romantisch sentimentalen Kniebeugungen, stecke die schönen Gefühle in die Tasche und suche allein den Dingen auf den Grund zu kommen, und sei es auch nur, indem ich vorerst die Tatsachen in ihrer einfachsten und übersichtlichsten Fassung festzustellen mich bemühe. Das ist allein Ziel der Wissenschaft, insonderheit der Kunstgeschichte, klare Erkenntnis einer Erscheinung an sich wie im Zusammenhange mit anderen nach Ursache und Wirkung. Das Bemühen eines Gelehrten muß sein, so gewissenhaft wie möglich, ich möchte fast sagen, auf dem Grunde eines besonders lebendigen Verantwortlichkeitsgefühles, jenes kleine unscheinbare subjektive x, das in seiner Person an das zu erforschende Objekt herantritt, zwar nicht zu eliminieren, aber auf sein berechtigtes Maß einzuschränken, frei von Prädilektionen, vorgefaßten Meinungen, Stimmungen und wie all die inkommensurablen Faktoren heißen, die die Schärfe der Beobachtungen und die Richtigkeit der Ergebnisse zu gefährden geeignet sind; und da, meine ich, wird der am weitesten kommen, der die schärfsten Augen zugleich mit dem kühlsten Kopfe besitzt. Aubert sieht scharf, aber er sieht mir nicht eingehend genug und sieht auch vielfach mit fremden Augen.

Die Franziskuskirchen von Assisi sind ein einheitliches Ganzes, hervorgegangen zwar aus ihrem zeitlichen und lokalen Milieu, zugleich aber auch geschaffen unter dem Enthusiasmus und von der Gefühlsmacht einer naiven Gläubigkeit, die die Stoffe und Ausdrucksmittel der vorhandenen Kunst sich nicht nur dienstbar zu machen, sondern für ihre speziellen Aufgaben und Zwecke auch zu steigern, zu läutern und zu neuer fruchtbarster Entwicklung weiterzuführen verstanden hat. Dieses »ästhetische« Wunder, das am letzten Ende der Poverello von Assisi gewirkt, hat auch Aubert scharf erkannt. Nach Art und Vorbild der Byzantiner ist, wenigstens ursprünglich, bei der ersten Anlage die Architektur, der malerische Dekor dieser Architektur und der sich ihr einfügende Bildschmuck unter einem Gesichtspunkte konzipiert worden (was in der Folgezeit Unterbrechungen und Trübungen nicht ausschloß). Das ist ein Charakteristikon gerade der Mönchs- und der von ihr abhängigen Laienkunst, das sich weit ins Trecento hinein in Toskana verfolgen läßt; und es wäre ein dankbares Thema, zu untersuchen, in welchem Verhältnisse die spätere du- und trecentistische Kirchendekoration zu der älteren in Italien (San Marco, sizilianische Monumente, Baptisterien usw.) wie im Oriente (besonders in Byzanz) steht. Daher ist es nur zu loben, wenn Aubert sich vornimmt, die architektonische Dekoration, wie er sagt, das monumental Dekorative neben den bildlichen Darstellungen zu zergliedern. Das ist seine »Methode der beiden parallelen Linien«. Lasse sich, wie er ausführt, in beiden Linien ein Stilwandel zu gleicher Zeit nachweisen, so bestehe die Möglichkeit, die Absätze wie die Verbindungen in dem malerischen Schmucke nicht nur an sich, sondern auch in ihrer chronologischen Reihenfolge zu präzisieren. So glaube ich wenigstens Auberts Absicht und Gedankengang (S. 16 f.) verstehen zu dürfen. Gegen diesen Schluß ist a priori auch nichts einzuwenden. Wie aber, wenn in praxi sich die Sache anders stellt? Wenn Dekorations- und Freskenmalerei nicht unter einen Hut zu bringen, zu »parallelisieren« sind? Er deutet ja selbst die Möglichkeit an (S. 14), daß der »monumentale Geist« — eine inkommensurable Größe — und der dekorative Sinn zu einer Zeit hoch stehen können, die große Formenkunst aber über »kindliches Tasten« noch nicht hinausgekommen sei. Und den Nachweis der parallelen Entwicklung in Assisi bleibt er schuldig. Gewiß hat Aubert das Verdienst, zwar nicht zum ersten Male, aber doch nachdrücklicher, als es bisher aus Mangel an Abbildungen — denn wer kann und mag sich monatelang in dieses Nest hinsetzen — geschehen ist, die Dekoration in beiden Kirchen beobachtet zu haben. Diesem Vorgehen verdankt er z. B. das hübsche Resultat, daß das Eingangsjoch in der Unterkirche ein späterer Zusatz, eine Erweiterung der ursprünglichen Anlage ist. Das ist nun auch nichts Neues. Schon andere vor ihm (z. B. Papini) haben dies beobachtet. Aber

Aubert hat dies doch besser begründet, ohne freilich wieder die daraus sich ergebenden Konsequenzen in bautechnischer und bauhistorischer Hinsicht zu verfolgen, die allerdings eine durchgreifende Umdisponierung seiner Arbeit bedingt hätten. Nun aber ist die Art, wie er das tut, für seine Arbeitsweise charakteristisch: Er führt seine Beobachtung im Texte (S. 22 f.) an, hebt »die vielen dunklen Fragen in der Geschichte des Bauwerkes« dabei hervor (ohne ihre Präzisierung oder gar Lösung zu versuchen) und setzt endlich in die Anmerkung die Hauptsache, nämlich, daß auch aus der Beschaffenheit des Mauerwerkes die »spätere Erweiterung des Bauplanes« sich ergebe. Dazu noch das Datum dieses glücklichen Fundes: „Assisi 20. Mai 1899". Also Aubert hat sich nicht entschließen können, innerhalb der sechs Jahre bis zur Beendigung seines Buches (dessen Schlußwort trägt das Datum 3. Juli 1905) diesen Passus in seine Darstellung hineinzuarbeiten und auszuführen. Ich bedaure diese geringe Rücksichtnahme auf den Leser und wundere mich nur, daß die ernsten Forscher, denen Aubert sein Manuskript vor der Drucklegung zur Lektüre vorgelegt hat, W. von Seydlitz und A. Goldschmidt, von denen der erstere dem Buche auch noch eine empfehlende Besprechung in einer Zeitschrift zum Geleite mitgegeben hat, ihn nicht auf das in litteris Unzulässige und Unwissenschaftliche derartigen Verfahrens aufmerksam gemacht zu haben. Weiter aber: So verdienstlich die Betrachtung der malerischen Dekoration ist, so vermisse ich doch wieder eine detaillierte Analyse desselben, z. B. eine Ableitung ihrer Motive. Und endlich: Aubert verspricht, die »Methode der beiden parallelen Linien« anzuwenden, verliert jedoch im Laufe der Arbeit diesen Gesichtspunkt fast aus den Augen. Der Bildschmuck kommt zu kurz. Hier hätte die Mühe nicht gescheut werden dürfen, Bild für Bild nach Komposition, Formenbehandlung, Ausdruck, Technik usw. eingehend zu analysieren.

So unfertig das Buch nach Anlage und Darstellung ist, so möchte ich zum Schluß doch wieder seine guten Seiten hervorheben. Die Fülle richtiger und anregender Bemerkungen, die es bietet, trägt doch wesentlich dazu bei, Cimabues Kunst und Persönlichkeit näher zu rücken. Der Nachweis, Wickhoff gegenüber, daß Cimabue in Assisi gemalt habe, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach im Chore und Querschiffe der Oberkirche wie auch die Madonna in Trono im rechten Querarme der unteren, ist ihm gelungen, und Aussprüche wie der obenerwähnte Langton-Douglas' gehören nunmehr als kunsthistorische Kuriosa der Vergangenheit an. Auberts Resultate, nicht zum mindesten durch vorsichtige Kritik der Ansichten anderer Forscher wie Thodes, Strzygowskis, Suidas usw. erreicht, bilden Ausgangspunkt wie Grundlage für das weitere Studium der Assisaner Malereien. Seine Auffassung stimmt im großen und ganzen mit der überein, die ich mir vor mehr als 25 Jahren vor den Fresken gebildet habe, und zwar

bevor die unglückselige »Restauration« der Oberkirche unter Cavalcaselles Oberaufsicht ihr Aussehen, ihre Formen und Farben von Grund aus verändert hat. In der Bewertung des einzelnen, in der Ausscheidung und Bestimmung der Hände weiche ich allerdings von Aubert ab. Worin diese Unterschiede bestehen, kann ich hier aber nicht auseinandersetzen. Ich verweise vielmehr in der Beziehung auf die Kommentare zu den Vite Cimabues wie Arnolfos in meiner neuen Vasari-Ausgabe Band I und bekenne mit Dank, daß mir Auberts Buch zur Präzisierung meiner Ausführungen von Nutzen gewesen ist, wenn auch meist in negativer Weise. Da ich des Norwegischen nicht mächtig bin, vermag ich über den Wert der deutschen Übersetzung nicht zu urteilen. Dem Anscheine nach liegt eine recht gelungene Übertragung vor. Vorzüglich ist auch die Ausstattung des Werkes. Das bezieht sich nicht nur auf Äußerlichkeiten wie Druck und Format, sondern vornehmlich auf das reiche Bildmaterial in Lichtdrucken (69 Tafeln), das in dankenswertester Weise die Nachprüfung gestattet und in seiner Auswahl von der Sorgfalt und dem Verständnisse des Verfassers wie des Verlegers das beste Zeugnis ablegt.

Hat sich Aubert den malerischen Schmuck von San Francesco di Assisi zum Gegenstand der Forschung genommen, so behandelt das Büchlein A. Venturis die ganze Basilika des Heiligen. Ausgehend von der Lebensgeschichte des hl. Franz, die in ihren Hauptzügen, soweit sie für das Verständnis des Monumentes in Betracht kommt, und nach den besten Quellen erzählt wird, schildert es in großen Zügen die Baugeschichte der beiden Kirchen, ihre allmähliche Ausschmückung von den ältesten Fresken der Unterkirche bis zu Giotto und seinen Nachfolgern, um mit einer Beschreibung zu schließen, die eine Reihe stilistischer Hinweise und Winke enthält. Das Schriftchen erscheint als ein Vademekum für den Gläubigen wie Kunstbefliessenen, der nach Assisi pilgert. Es verfolgt populäre Zwecke und gibt sich als einen kurzgefaßten, stellenweise getreuen Auszug aus der großen monumentalen Storia dell' Arte Italiana des Verfassers Bd. IV und V, als eine Relation über seine Forschungen und Ansichten, die aber nicht immer allgemeinen Beifall finden dürften. So möchte, um nur eines hervorzuheben, Venturis »Entdeckung«, daß Fra Giovanni da Parma der Erbauer der Oberkirche gewesen sei, auf Widerspruch stoßen. Auch Fra Filippo da Campello kommt als Architekt nicht in Betracht (vgl. über die Baumeister dieser Kirche meinen Vasari I Beilage 3 E). Das Büchlein weist die Vorzüge und Schwächen des gelehrten und unermüdlich tätigen Verfassers auf, seine außerordentliche Materialkenntnis, eine Folge seiner beständigen, jahrzehntelangen Beschäftigung mit den Monumenten Italiens zum Teil in leitender Stellung, aber auch die unzulängliche Kraft zu disponieren, übersichtlich zu erzählen, scharf zu analysieren und die leitenden

Gesichtspunkte hervorzuheben. Die Orientierung ist nicht immer leicht. Wer Assisi nicht schon kennt, wird sich mit diesem Führer, wie ich fürchte, auch nicht zurechtfinden. Und der Kunstgelehrte wird sich mit dem monumentalen Werke Venturis in erster Linie auseinandersetzen, so wenig in diesem die Architektur berücksichtigt ist. Eine Reihe kurzer Anmerkungen enthält die wesentlichen Literaturangaben und auch Hinweise auf die Ansichten anderer, namentlich deutscher Kunstgelehrter. Einige Abbildungen und Pläne erleichtern die Benutzbarkeit des Buches.

Karl Frey.

Die italienisehe Malerei des 15.—18. Jahrhunderts. Jahresbericht 1906[1]).

VI. Florenz.

170. A. von Beckerath, Kritische Bemerkungen über die in dem Werke von B. Berenson »The drawings of the Florentine painters« reproduzierten Zeichnungen. Repertorium XXIX, S. 1.

171. O. H. Giglioli, Empoli artistica (La Toscana illustrata II). Florenz. Notizen über Rossello Franchi, Bicci di Lorenzo (Teile eines Triptychons 1423), Lorenzo Monaco, P. Francesco Fiorentino, Botticini (Dokumente); Jacopo da Empoli, Cigoli, Vannini. In der Umgebung Hauptbild des Sogliani in Madonna a Ripa; Bilder Pontormos in Pontormo. Reiche Bibliographie und Dokumente.

172. I nuovi dipinti nel Museo di San Marco. Arte e Storia XXV, S. 158. Bilder von Fra Paolino, Michele di Ridolfo, Bugiardini, Jacopo da Empoli, Sogliano u. a., aus den Depots. Ebendort S. 174: über Bilder des 14. und 15. Jahrhunderts: Lorenzo Monaco, Neri di Bicci etc.

173. C. Gamba, Di alcune pitture poco conosciute della Toscana. Rivista d'arte IV, S. 45. Madonna und Heilige von Matteo di Giovanni, Montepascoli; Grablegung von Rosso, Borgo S. Sepolcro, S. Lorenzo; Bilder von Sogliani und Puligo in der Collegiata von Anghiari. Vgl. Arte e Storia XXV, S. 141.

174. A. Groner, Zur Entstehungsgeschichte der sixtinischen Wandfresken. Zeitschr. f. christliche Kunst XIX, S. 165, 192 u. 229. Interpretation der Urkunden von 1481/2 [unhaltbar]: die vier Maler hätten sich zu den acht Historien verpflichtet und hatten am 17. Januar 1482 vier, also die Hälfte, fertig. Der Untergang Pharaos als Ganzes von Ghirlandajo, mit Beihilfe des Piero di Cosimo.

[1]) Mit Ausschluß der Lombardei und Piemonts.

175. C. Gamba, Un altro quadro di Rossello di Jacopo Franchi. Rassegna d'arte VI, S. 144. Signiertes Bild von 1439, früher Toscanelli, dann Ch. F. Murray. Es ist der von Sirén »Compagno di Bicci« getaufte Meister.

176. H. P. Horne, Giovanni dal Ponte. Burl. Magazine IX, Nr. 41, August, S. 332. Verzeichnis der Denunzie 1427—1433, zusammen mit Smeraldo. Chronolog. Übersicht über sein Leben.

177. C. Gamba, Ancora di Giovanni dal Ponte. Rivista d'arte IV, S. 163. Nachträge zu dem früher aufgestellten Katalog. Dazu H. Horne: Appendice di documenti su Gio. d. Ponte.

178. Un antico affresco all' Istituto di Belle Arti. Arte e Storia XXV, S. 159. Fragmente eines Abendmahls, vielleicht von Stefano d'Antonio Vanni, der viel im alten Hospital von S. Matteo (jetzt Akademie) gemalt hat.

179. Firenze. Una scoperta artistica. Rassegna d'arte VI, September, 1. Umschlagseite. Fresko in S. Maria in Campo, 15. Jahrhundert, vielleicht Fra Filippo oder Sellajo. Vgl. Arte e Storia XXV, S. 126: mittelmäßiges Werk.

180. O. H. Giglioli, La cappella di S. Frediano nella chiesa di S. Felicità e la tavola d'altare di Bicci di Lorenzo. Illustratore fiorentino f. 1906, S. 147. Zahlung 1442 an den Maler für Altarbild und Malereien, aus dem Ausgabenbuch des Donato Barbadori.

181. (G. Carocci), Un dipinto di Neri di Bicci nella Chiesa di S. Verano à Piccioli (Pisa). Ebendort S. 31. Noch dort; nach dem Tagebuch des Malers 1464 abgeliefert. Ebendort S. 63: Neri di Bicci besaß Häuser am Canto alla Cuculia; Bild und Reliquiar von ihm, früher in S. Monaca, verloren.

182. V. Leonardi, La tavola della Madonna della Neve nel Museo Nazionale di Napoli. Siena. Nozze Bindi-Sergardi=Bonci-Casuccini. Darlegung der Streitfrage. K. Sigismund ist nicht auf dem Bilde; ob der Papst Martin V. oder Eugen IV., nicht zu sagen. Das Bild kam 1760 als Fra Angelico nach Neapel. Martin V. wohnte oft in S. Maria Maggiore, wo die Familie Colonna vier Altäre hatte, einer der Madonna della Neve geweiht. Das Bild muß in S. Maria Maggiore gemalt sein; die Landschaft gibt den Blick vom Campanile nach Südost wieder (vorn Porta Asinaria), wo die Colonna ihren Besitz hatten. Das Typische in den Figuren, wie in den Fresken der Katharinenkapelle. Da schon kurz nach 1422 in Riofreddo bei Rom Fresken in der Art Masolinos von einem Lokalmaler für die

Colonnesen gemalt werden, schließt L., daß das Bild um 1422 entstanden ist. Dessen Schwächen weisen auf Masolino.

183. W. Suida, L'Altare di Masaccio già nel Carmine à Pisa. L'Arte IX, S. 125. Nachweis der das Ganze bekrönenden Tafel in der Galerie in Neapel. Versuch einer Rekonstruktion des Altarwerks.

184. H. Cochin, Le bienheureux Fra Gio. Angelico da Fiesole. Paris.

185. H. Wingenroth, Fra Angelico. Künstlermonographien LXXXV.

186. G. Sortais, Le maître et l'élève. Paris (Fra Angelico e Gozzoli).

187. G. P(oggi), Di due tavole di Fra Filippo Lippi nella raccolta Cook di Richmond. Rivista d'arte IV, S. 39. Hl. Bernhard und Michael, Stücke des Triptychons für König Alfons von Neapel, 1457.

188. Un quadro ignorato di Fra Filippo. Marzocco XI, Nr. 43, 28. Oktober. Madonna, aus Castel Pucci ins Hospital von S. Bonifazio, dann nach S. Salvi. Vgl. Kunstchronik XVIII, No. 5, Sp. 77 und No. 8, Sp. 113.

189. Cassone fronts in American collections II. Pesellinos six triumphs of Petrarca. Burl. Magazine X, No. 43, Oktober, S. 57 u. 131. Geschichte der Bilder, jetzt Mrs. Gardner, Boston. Einfluß von Fra Angelico und Uccello.

190. A. Chiappelli, Per Andrea del Castagno. Marzocco XI, No. 19, 13. Mai. Referat über Hornes Artikel (Burl. Mag. 1905); vgl. G. Poggi, Del luogo di nascita di Andrea d. Castagno, ebendort Nr. 23, 10. Juni. Nachweis, daß er aus S. Martino al Castagno, am Abhang der Falterona, stammt; der Vater Bartolo di Simone (Dokumente) war Waldhüter.

191. G. Poggi, Degli affreschi di Andrea del Castagno nella cappella di S. Giuliano della SS. Annunziata. Rivista d'arte IV, S. 24. Erstmalige Reproduktion des Freskos; Dokumente.

192. L. Testi, Note d'arte. Arch. storico ital. V. serie, t. 37, S. 365. Beachtenswerte Kritik von Giglioli, Emporium, Februar 1905.

193. E. Jacobsen, Fresken von Castagno und seiner Schule in Florenz. Repertorium XXIX, S. 101. Hl. Hieronymus in S. Miniato; Fresken im Vorhof der Annunziata [sic!].

194. E. Londi, La data della nascita di Al. Bal-

dovinetti. Rivista d'arte IV, S. 191. Milanesis Angabe — 14. Oktober 1427 — auf Grund der Denunzia des Vaters von 1430 und der Angabe des Franc. Baldovinetti auf 1425 zu berichtigen.

195. O. H. Giglioli, La cappella del Cardinale di Portogallo nella chiesa di S. Miniato al Monte e le pitture di Al. Baldovinetti. Ebendort S. 89. Die Fresken an der Decke und die Verkündigung 1466.

196. Ch. Diehl, Les maîtres d'art. Botticelli. Paris.

197. E. Gebhart, Botticelli et son époque. Paris.

198. D. von Hadeln, Botticellis heil. Sebastian aus S. Maria Maggiore zu Florenz. Jahrb. d. preuß. Kunstsaml. 27, S. 282. Nachweis, daß das Berliner Bild aus S. Maria Maggiore stammt; die Pietà, die ebendort war, sei das Bild im Museo Poldi Pezzoli.

199. F. J. M(ather), Botticellis Lucretia. W. Rankin, The later work of Botticelli. Burl. Magazine IX, No. 40, Juli, S. 291. Die Lucretia, früher Ld. Ashburnham, sei kurz vor 1500 entstanden.

200. W. Bode, Eine Verkündigung Botticellis in der Sammlung Huldschinsky in Berlin. Jahrb. d. preuß. Kunstsaml. 27, S. 245. Stammt aus der Galerie Barberini.

201. F. Wickhoff, Die Hochzeitsbilder S. Botticellis. Ebendort S. 198. Die Primavera stelle die Vision des Fulgentius von der Hochzeit des Dichters mit der Satire dar.

202. F. Laban, Ein Bildnis Botticellis. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XVII, S. 213. Jetzt bei Ed. Simon, Berlin. Zuerst nachweisbar 1822, Sammlung von Lassalle, München; dann Galerie Leuchtenberg. Nach L. Jugendwerk vor 1480; Beziehungen zum Berliner Sebastian.

203. Zu Botticelli vgl. Rassegna d'arte VI, S. 111: Madonna mit zwei Engeln bei Miethke in Wien (aus Rom).

204. M. Cruttwell, Un disegno del Verrocchio per la Fede nella Mercatanzia di Firenze. Ebendort S. 8. Der Entwurf Verrocchios, der 1469 refüsiert wurde, ist in einer Zeichnung der Uffizien erhalten.

205. F. Malaguzzi-Valeri, Torino — Un quadro di scuola fiorentina del Rinascimento. Ebendort S. 158. Anbetung in S. Tecla in Torno (Comersee); aus der Schule Verrocchios.

206. E. Kühnel, Francesco Botticini. Straßburg.

207. J. Mesnil, Encore le Tobie et les Archanges de l'Académie des Beaux-Arts. Rivista d'arte IV, S. 13. Kritik der Botticini-Theorie. Das aus der Badia stammende Bild in der Akademie sei für die Familie Doni 1480 gemalt. Aus stilkritischen Gründen gehöre das Bild dem Verrocchio.

208. F. J. M(ather), The New Haven Pollajuolo. Burl. Magazine VIII, No. 36, März, S. 440. Herkules und Nessus. Vgl. ebendort IX Nr. 37, April, S. 52; nach Cassone der Sammlung Cook müsse das Bild vor 1467 datiert werden, ebenso der Herkules mit Hydra (Cook). Ferner ebendort S. 63: Zusammenhang von Dürers Herkules in Nürnberg mit Pollajuolo (B. Howland).

209. A. V(enturi), Il paliotto di Sisto IV. nella basilica d'Assisi disegnato da Ant. Pollajuolo. L'Arte IX, S. 218. Mittelstück, das den Papst vor Franz knieend darstellt, sei von P. entworfen.

210. A picture by Piero Pollajuolo. The Connoisseur XVI, Nr. 64, S. 263. Weibliches Profilporträt, Sammlung Hainauer, bei Duveen (farbig reprod.).

211. J. Mesnil, Portata al Catasto del padre e dell' avo del Ghirlandajo. Riv. d'arte IV, S. 64. 1451 bis 1480; Angaben über die drei Brüder (wichtig für Benedetto).

212. G. Poggi, I ristauri agli affreschi del Ghirlandajo. Marzocco XI, Nr. 51, 23. Dezember. Angaben über frühere Restaurationen; Notwendigkeit der Reinigung.

213. G. Gronau, Eine deutsche Kopie nach Dom. Ghirlandajo im Münchener Nationalmuseum. Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst I, S. 109. Porträts von vier Philosophen, kopiert aus dem Fresko in S. Maria Novella.

214. H. Egger, Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Ghirlandajos. Wien. Schlüssiger Nachweis, daß die Zeichnungen des berühmten Kodex zu Werken Ghirlandajos in engem Zusammenhang stehen und im gleichen Stil gezeichnet sind, wie er ihn anwandte.

215. U. Dorini, La casa di Mino e i disegni murali in essa recentemente scoperti. Rivista d'arte IV, S. 48. Interessante Kohlenzeichnungen in einem Haus der Via Pietrapiana, das Mino 1464 kaufte, seit 1480 bewohnte.

216. O. H. Giglioli, L'antica cappella Nenti nella chiesa di S. Lucia dei Magnoli a Firenze e le sue pitture. Ebendort S. 184. Mittelbild von P. Lorenzetti, zwei Tafeln

der Verkündigung von Sellajo (Dokument von 1473), der Filippo di Giuliano als Mitarbeiter hat.

217. Di alcuni quadri sconosciuti di Pier Francesco Fiorentino. Ebendort S. 136. Bilder der Galerie in Gubbio und Collegiata in Sinalunga (beide irrig Neri di Bicci zugeschrieben), Anbetung des Kindes in Dijon, Altarbild in Empoli, Bilder in Cambridge, Fogg Museum und Florenz, Privatbesitz.

218. P. Bacci, I pittori fiorentini Donnino e Agnolo di Donnino a Pistoja. Ebendort S. 1. Donnino geb. 1460; Daten über seine Tätigkeit. 1496/7 malt er mit seinem Bruder Fresken im Palast der Opera di S. Jacopo. Diese und andere Arbeiten zugrunde gegangen; erhalten die Fresken der Kuppel von S. Chiara, 1499 (unter der Tünche).

219. M. Bori, »L'Annunziazione« di Piero del Donzello in una cappella Frescobaldi nella chiesa di S. Spirito. Ebendort S. 117. Zahlungen dafür 1498/9 [wichtig, weil Nachwerk eines sicheren Werkes].

220. E. Bertaux et G. Birot, Le Missel de Thomas James, Evêque de Dol. Revue de l'art ancien et moderne XX, S. 129. Das Manuskript, 1483/4 entstanden, wurde um 1847 verkauft und kam an den Erzbischof von Lyon; bei dessen Tod 1869 an die Kathedrale dort. Signiert und datiert 1483. Fünf Blätter fehlen. Von Attavante selbst Frontispiz und Anfangsblatt des Kanon. Über das Missale des M. Corvinus in Brüssel; eines der fehlenden Blätter im Musée de Havre (Prachtblatt mit Kreuzigung), ganz von Attavantes Hand. Im Rand unten die Taufe Christi von Verrocchio wiedergegeben.

221. P. Toesca, Dipinti nella Galleria Estense di Modena e nel Museo Kircheriano di Roma. L'Arte IX, S. 373. Verkündigung in Modena von Monte di Giovanni, Bruder des Gherardo Miniatore, und über Codices der Brüder. Ein Triptychon des Museo Kircheriano von einem Oberitalienер.

222. Cl. Phillips, Two paintings by Filippino Lippi. Art Journal N. S. 45, Januar, S. 1. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen und Anbetung des goldenen Kalbes, London, bei Sir Henry W. Samuelson. Aus Filippinos letzter Periode, 1496—1502 etwa. Im Nachwort Hinweis auf Stelle b. Vasari, daß Filippino zwei Bilder an M. Corvinus sandte, auf deren einen er ihn nach Medaille porträtierte; es muß im September 1488 gewesen sein [eine Ähnlichkeit des betr. Kopfes mit der Medaille des Corvinus besteht tatsächlich]. Gegen diese Identifizierung spreche das Datum. Vgl. Kritik von Poggi, Rivista d'arte IV, S. 106: die Bilder für Corvinus waren Madonnen.

223. G. Cagnola, Intorno a due dipinti di Filippino Lippi. Rassegna d'arte VI, S. 41. Gegen die Ansicht von Phillipps, daß die Bilder für Corvinus gemalt sein könnten. Publiziert zwei Zeichnungen, ehemals Habich in Kassel: die eine, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, vielleicht Studie zu einem Bild; die andere: Moses und Tochter Pharaos.

224. M. Labò, Note dolenti. Ebendort S. 61. Über den traurigen Zustand des Altarbildes mit Sebastian und Heiligen; 1503 für Napoleone Lomellini gemalt, aus S. Teodoro in Genua 1892 in den Palazzo Bianco gelangt.

225. J. Mesnil, Notes sur Filippino Lippi. Rivisra d'arte IV, S. 100. Zahlungen für die Anbetung der Könige in den Uffizien, aus S. Donato à Scopeto, 1496.

226. L. C. Hind, The drawings of Leonardo da Vinci. London.

227. C. L. Hind, A note on the drawings of Leonardo da Vinci. The Magazine of fine arts I, Februar, S. 260. [Abb. von acht Blättern, von denen sieben nicht von L. sind.]

228. E. Mc. Curdy, The note books of Leonardo d. V. London.

229. Le vicende del Cenacolo di L. d. V. nel sec. XIX. Uffizio regionale per la conversazione dei monumenti d. Lombardia. Mailand. Dokumentierte Darstellung von allem, was seit der napoleonischen Zeit an für das Abendmahl getan worden ist; besonders wichtig für die totale Restauration 1854/5.

230. G. Frizzoni, Il presunto ritratto di Beatrice d'Este attribuito à L. d. V. Rassegna d'arte VI, S. 17. Gegen Beltrami: das Profilporträt der Ambrosiana stelle Beatrice d' Este nicht dar und sei ein Werk von A. de Predis.

231. G. Frizzoni, Discussioni artistiche. Lettera aperta all' amico pittore Ernesto de Liphart di Pietroburgo. Marzocco XI, Nr. 40, 7. Oktober. Die Madonna Litta habe als Prototyp die Silberstiftzeichnung in Turin, die ihr weit überlegen ist. Morellis Attribution an Conti ist verfehlt. Über das Londoner Exemplar der Vierge aux rochers.

232. Steinmann-Pogatscher, Daten zu den Fresken Michelangelos in der Sixtina und Paolina. Repertorium XXIX, S. 398. Enthüllung des jüngsten Gerichts 31. Oktober 1541; Besichtigung der Paolinafresken durch Paul III. 12. Juli 1545.

233. B. Nogara, Restauri degli affreschi di Michelangelo nella cappella Sistina. L'Arte IX, S. 229. Über Restaurationen von 1565—1903.

234. G. Gronau, Andrea del Sarto. Magazine of fine arts II, Nr. 10, August, S. 259.

235. Lo studio di Andrea d. Sarto e di Fed. Zuccheri in Via del mandorlo. Illustratore fiorentino S. 58. Andrea kauft das Terrain 1520, baut das Haus an der Ecke Via S. Sebastiano; das Studio war hinten, Via d. mandorlo. 1577 durch Andreas Stiefsohn an F. Zuccaro.

236. Zu Sarto vgl. Kunstchronik XVII, Sp. 221: Testament des Bischofs Minerbetti 1529, dem Sarto für seine Kapelle S. Maurizio in Fiesole ein Bild malen soll (vgl. Sp. 501). Ebendort Sp. 396: über das Doppelporträt im Pal. Pitti.

237. G. Gronau, Una lettera inedita di Giorgio Vasari. Rivista d'arte IV, S. 62. Brief vom 15. August 1572 über die Fresken der Domkuppel u. a. — Brief an ihn 1574 über die Arbeiten in Pisa.

238. C. O. Tosi, Una correzione al Gaye. Arte e Storia a. XXV, S. 123. Brief des P. F. Riccio (Gaye II, 329); über Porträt des Don Giovanni und Anfrage, ob die drei anderen Kinder gemalt werden sollen. Am Rand steht: no.

239. H. Geisenheimer, Due cenacoli di Aless. Allori. Rivista d'arte IV, S. 41 (vgl. S. 102). Im Carmine in Florenz und in der Akademie in Bergamo, aus der Badia d'Astino, 1582; inspiriert durch Sartos Abendmahl.

240. H. Geisenheimer, Di alcuni arazzi nel duomo di Como su cartoni di Aless. Allori. Ebendort S. 109. Fünf Teppiche, gewebt in der Arazzeria Medicea, 1595—1598.

241. M. Bori, Notizie sulla cappella Neri in Cestello. Ebendort S. 193. Testament des Neri di Jacopo Neri 1598: das Bild soll von Passignano, die Fresken von Poccetti gemalt werden.

242. L. von Bürkel, Gio. da San Giovanni. Münchener Jahrb. d. bild. Kunst I, S. 138. Über die Fresken der Silberkammer des Pal. Pitti.

VII. Siena und Umbrien.

243. R. L. Douglas, Burl. F. Arts Club. Exhibition of pictures of the school of Siena. London. (Illustrierter Katalog.)

244. L. Coletti, Arte Senese. Treviso. Wesentlich über d. Trecento, aber auch Franc. di Giorgio, Peruzzi, Matteo di Giovanni, Pacchia usw. (vgl. die Rezension an F. M. Perkins, Rassegna d'arte VI, Juni, 2. Umschlagseite).

245. F. Giordani, Impressioni artistiche Senesi. Arte e Storia a. XXV, S. 129.

246. C. A. Nicolosi, Opere d'arte Senese nella Galleria di Bergamo. Rass. d'arte Senese II, S. 87. Über Werke von Matteo di Giovanni, Neroccio, Sodoma und Taddeo di Bartolo.

247. G. Cagnola, Una gita à Grosseto. Rass. d'arte VI, S. 109. Dom: Glasfenster von Girol. di Benvenuto, Bilder von Matteo di Giovanni, Sassetta, Pacchiarotto. Municipio: Madonna von Girol. di Benvenuto. In Montepascoli großes Altarbild von Matteo di Giovanni.

248. Pienza. Due tavole d'autore nella cattedrale. Ebendort April, 1. Umschlagseite. Bilder von Vecchietta und Bartolo di Mo. Fredi aus d. Chiesa dello Spedaletto.

249. V. Lusini, Siena. Di alcuni affreschi che ritornano in luce. Rass. d'arte Senese II, S. 93. Über Freskenreste, wahrscheinlich von Niccolo di Naldi 1410.

250. M. Logan-Berenson, A picture by Taddeo di Bartolo in the Musée Crozatier at Le Puy. Rev. archéologique IV s., t. VII, S. 236. Madonna. Über seine Arbeiten in Siena, Volterra, Badia di Isola und in Frankreich (Louvre, Grenoble-Triptychon von 1390 —, in Nantes und Aurillac).

251. F. Hermanin, Un trittico di Sano di Pietro a Bolsena. Rass. d'arte Senese II, S. 47. Madonna mit vier Heiligen, Predella in der Sakristei von einem Schüler, vermutlich aus S.Giorgio in Bolsena. Hinweis auf Bilder in Acquapendente, Viterbo und Tivoli.

252. F. B. P. Monteriggioni-Uopini. Ebendort S. 98. Fragment eines Triptychons, gute Arbeit von Sano di Pietro, in S. Marcellino.

253. F. Mason Perkins, Su certi quadri sconosciuti di Neroccio. Ebendort S. 83. Bilder bei B. Berenson, G. Cagnola, Dr. Nevin in Rom (2) und Sammlung Noseda.

254. F. Mason Perkins, Alcuni Sassetta inediti. Rass. d'arte VI, S. 31. Vier Bilder im Museo Cristiano d. Vatikans.

255. G. Cagnola, Un dipinto inedito del Sassetta. Ebendort S. 63. Diptychon der Sammlung Trivulzio in Mailand, mit Geburt der Maria, verwandt dem Bild in Asciano.

256. Th. von Frimmel, Zur Farbendrucktafel nach dem altitalienischen Bilde der Sammlung Figdor. Blätter f. Gemäldekunde III, 4, S. 64. Vision des hl. Gregor, sienesisch um 1400, nach Douglas Gio. di Paolo [ja; als Bild kaum vor 1450].

257. Zu Gio. di Paolo vgl. Burl. Magazine IX, No. 37, April, S. 67. Zwei Heilige im Metropol. Museum, New York.

258. F. Mason Perkins, Un dipinto dimenticato del Vecchietta. Rass. d'arte Senese II, S. 52. Hl. Ansanus, Fresko, in S. Ansano in Castelvecchio, in seiner ersten Manier.

259. L. Olcott, Una »annunciazione« di Benvenuto di Giovanni. Rass. d'arte VI, S. 73. In S. Bernardino in Sinalunga; über andere Arbeiten des Meisters.

260. R. H. Hobart Cust, G. A. Bazzi, hitherto called »il Soddoma«. London.

261. G. Carocci, Il pavimento del Duomo di Siena. Arte ital. decorativa e industriale XV, S. 7 und 18. Über die Stücke von Beccafumi.

262. A. Liberati, Notizie artistiche sull' oratorio della Compagnia di S. Caterina in Fontebranda. Bullettino Senese di storia patria a. XIII, S. 475. Die Malereien 1564 an G. B. Sozzini übergeben, dann Beschluß, bis zur Rückkehr des Riccio zu warten, der 1567 die Arbeiten übernimmt. Notiz über A. Casolani 1593 und Vanni, der 1591 die neue Bahre übernimmt.

263. A. Cinquini, Pier della Francesca a Urbino e i ritratti degli Uffizi. L'Arte IX, S. 56. Gedicht des Karmeliters Ferabò, der 1466 in Urbino war, auf das Porträt Federigos. Die Porträts wahrscheinlich um 1465.

264. U. Tavanti, Scoperta di affreschi di Piero d. Francesca ad Arezzo. Ebendort S. 305. Fresken aus der Geschichte des S. Donato, in einem Raum neben S. Maria delle Grazie, sehr zerstört, zum Teil Schülerarbeit (Lorentino) [es sind die Arbeiten Lorentinos, die Vasari erwähnt].

265. Arezzo. — Una tavola di Fra Bartolommeo della Gatta? Rass. d'arte VI, November, 2. Umschlagseite. In einer Kapelle bei S. Pier Piccolo Altarbild mit B. Jacopo Filippo da Faenza, wohl das von Vasari erwähnte Bild, das verschollen war. Vgl. L'Arte IX, S. 388.

266. G. M. Un autografo di Luca Signorelli. La Bibliofilia a. VIII (Januar, Februar 1907), S. 383. Quittung betreffend das Bild in Foiano, vom 14. Juli 1523 (Gaye II, t. II, aut. 50). Die Schrift verrät die Unsicherheit der Hand.

267. L. Dini, Due quadri di Giovanmaria Tolosani. Miscellanea storica d. Valdelsa a. XIV, S. 33. Pietà mit Heiligen in der Kirche von Campiglia bei Colle, 1536 aufgetragen, und Fresko im Oratorio de' Taviani bei Colle, aufgetragen 1537 (Dokumente).

268. G. Bernardini, Le Gallerie comunali dell' Umbria. Bollettino ufficiale d. Ministero d. pubblica Istruzione Nr. 29. Allgemeine Einleitung, dann über die Galerien von Perugia, Assisi, Fabriano, San Severino, Gualdo, Gubbio, Trevi, Spoleto, Montefalco, Città di Castello, Arezzo, Borgo S. Sepolcro, Terni, Orvieto, Narni, Bettona (vgl. Augusta Perusia I, S. 154).

269. G. Sordini, Notizie sui monumenti dell' Umbria. Bollett. d. Deputazione di storia patria per l'Umbria XII, S. 529. Restaurationen in Kirchen von Spoleto, Aufdeckung von Fresken in S. Gregorio Maggiore und S. Salvatore.

270. A. Bellucci, Il Castello di Coldimancia. Augusta Perusia I, S. 106. Darin über Fresko in der Kapelle im Pal. del Podesta, wahrscheinlich von Mezzastris; Freskenreste in der Madonna del latte, von einem Antonellus 1486.

271. Per la tutela de' monumenti a Montone. Ebendort S. 29. Zustand der Fresken und Bilder in S. Francesco.

272. M. Faloci-Pulignani, Del palazzo Trinci in Foligno. Bollett. d. R. Deput. di storia patria per l'Umbria t. XII, S. 133. Kurze Beschreibung der Fresken von Ottaviano Nelli.

273. A. Bellucci, I quadri di Ben. Bonfigli secondo un recente libro tedesco. Arte e Storia XXV, S. 5. Anzeige der Dissertation von W. Bombe.

274. G. Cristofanti, Un' opera ignorata di Fiorenzo di Lorenzo. Augusta Perusia I, S. 40. Ziborientürchen bei d. Conti Salvatori in Perugia.

275. Preziosi affreschi pericolanti. Ebendort S. 46. Zwei Fresken in Abbazia Monte l'Abate, Fiorenzo zugeschrieben.

276. R. Schneider, Un Perugin au Musée de Toulouse. Ebendort S. 5. Linker Flügel eines Triptychons, rechter Flügel in Lyon: aus der Sakristei der Augustiner in Perugia.

277. F. Briganti, Un autografo del Pinturicchio. Ebendort S. 17. Ganz eigenhändiges Billet vom 13. Mai 1510 an den Vizeprior von S. Maria del Popolo, dem er Balken des Gerüstes der Kapelle des Kardinals Ascanio überläßt. [Wichtig zur Datierung der Fresken im Chor.]

278. Zu Bernardino di Mariotto vgl. ebendort S. 153: Altarbild in S. Francesco di Acquapendente ihm zugeschrieben.

279. G. Urbini, Eusebio da San Giorgio, ebendort S. 33, 49 u. 65. Zusammenstellung des dokumentarischen und Bildmateriales. Gehülfe Pinturicchios an dem Bilde für S. Andrea in Spello. Zeichnung im venezianischen Skizzenbuch (zwei Reiter) kommen auf der Anbetung der Könige von Eusebio in der Mitte vor (S. 65); daher Frage, ob er der Autor sei [die Übereinstimmung nicht vollkommen, doch wahrscheinlich]. Eine Tochter Pinturicchios heiratet einen Eusebio di Giovanni da Perugia, vielleicht Versehen des Notars. Reiche Bibliographie [wichtiger Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei].

280. L. Lanzi, Il Convento di S. Francesco presso Stroncone. Ebendort S. 11. Im Oratorium von S. Antonio da Padova Madonna mit vier Heiligen, 1509, vielleicht das Meisterwerk des Tiberio d'Assisi; ähnliche Komposition in S. Damiano in Assisi, acht Jahre später gemalt.

281. P. Perali, Notizie miscellanee di topografia e d'arte. Bollett. d. Deput..... per l'Umbria t. XII, S. XXXII (Fasc. III). Darin über die Maler Cristoforo da Marsciano und Eusebio da Montefiascone, die in S. Rocco in Orvieto in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig waren.

282. Viterbo. Quadro d'autore trasportato nella Pinacoteca. Rass. d'arte VI, November, 2. Umschlagseite. Madonna mit Engeln aus S. Clemente, vielleicht von Antonio da Viterbo.

VIII. Rom.

283. Rieti. La scoperta di un affresco nella Cattedrale. Rass. d'arte VI, Oktober, 1. Umschlagseite. Thronende Madonna, Ende des 15. Jahrhunderts, Antoniazzo zugeschrieben. Vgl. L'Arte IX, S. 388.

284. E. Jacobsen, Neue Werke von Antoniazzo Romano. Repertorium XXIX, S. 104. Sebastian mit zwei Stiftern, Rom Gal. Corsini (das Melozzo zugeschriebene Bild!) und Madonna mit Petrus und Paulus; Kapitol. Galerie, Fresko-Madonna; Pantheon, Madonna u. Verkündigung.

285. F. Hermanin, Le pitture della cappella dell' Annunziata a Cori presso Roma. L'Arte IX, S. 45. Aus verschiedenen Perioden, die besten unter Masolinos Einfluß, 1446—1453.

286. A. Luzio, Il Palazzo del Te a Mantova. Rass. bibliografica d. arte ital. IX, S. 137. Über Giulio Romano, Fermo da Caravaggio und Rinaldo Mantovano.

287. M. Labò, Un dipinto inedito di Perino del Vaga. L'Arte IX, S. 377. Genua, S. Maria della Consolazione, Fresko der Grablegung, zuerst erwähnt von Soprani.

288. A. Melani, Logge Vaticane. Arte ital. decorativa e industriale XV, S. 13. Gute Abb. der Inschrifttafeln d. Carte geografiche. Vgl. oben Nr. 159.

289. R. Lanciani, Pirro Ligorio pittore. Ausonia I, S. 101. Dokument von 1542, wodurch er für den Erzbischof von Benevent eine Loggia mit Grottesken zu bemalen übernimmt; es war der Palast von Urbino in Via lata.

290. Zu T. Zucchero vgl. Trésors d'art en Russie VI, Nr. 5: Porträt des Kardinals Aless. Farnese, Rötelzeichnung, Sammlung A. Prachoff [sieht spät aus].

291. G. Natali, Il Collegio Borromeo a Pavia. Natura ed arte XV, 15. Februar, S. 393. Fresken von Fed. Zuccaro: Carlo Borromeo von Pius IV. zum Erzbischof gemacht, datiert 1604, und von Cesare Nebbia aus Orvieto: Prozession des S. Carlo während der Pest.

292. W. Kallab, Caravaggio. Jahrb. d. Samml. d. AH. Kaiserhauses XXVI, S. 272. Fragment.

293. V. Saccà, Michelangelo da Caravaggio. Arch. storico Messinese VII, S. 40. 1. Die Biographen. 2. Chronolog. Streitfragen (diskutiert nur die letzten Lebensjahre und Todesdatum). 3. Über Selbstporträts des Malers (nicht echt das Bild der Uffizien, weil zu alt aussehend; gut beglaubigt Bild in Pest; auf Bildern in Siena und Messina. Hier auf S. 68 Anm. die Angabe, daß in den Taufregistern von Caravaggio — seit 1569 — kein Michelangelo Merisi vorkommt). Fortsetzung VIII (1907), S. 41. 4. Die Kunst C.s. 5. Die Schule der »tenebrosi«. Appendix S. 63: Caravaggio in Messina und Dokumente. Ferner über die Bilder von C. in Messina (die Auferweckung des Lazarus 1608/9). S. 76 Anhang: Über ein Selbstporträt im Privatbesitz in Messina. Die Forschungen in Porto Ercole, betreffend das Todesdatum, waren vergeblich.

294. A. Lancelloti, Villa Falconieri. Natura ed arte XV, S. 728. Über die Fresken von Ciro Ferri und P. L. Ghezzi. Vgl. auch Emporium 23, Januar, S. 63.

295. F. Hermanin, Un ritratto d. Galleria nazionale di Roma. L'Arte IX, S. 127. Männliches Porträt, früher v. Dyck, dann italienische Schule des 17. Jahrhunderts, durch Vergleich mit Porträt in Berlin Nr. 426 A als Maratta bestimmt.

296. A. Tarducci, Gaetano Lapis pittore da Cagli. Cagli (nach L'Arte IX, S. 480). Schüler d. Seb. Conca.

297. L. Ozzola, Lettere inedite del pittore Gaspare Landi. Rassegna nazionale a. XXVIII, t. 150, 1. August, S. 545. Geb. 1756 in Piacenza, Schüler des Battoni. Später (1817) Präsident der Akademie von S. Luca. Briefe von 1783—1788.

298. Rieti. Per salvare una pittura. Rass. d'arte VI, Oktober, 1. Umschlagseite. Jüngstes Gericht im Oratorio di S. Pietro Martire, irrtümlich dem Jacopo Siciliano zugeschrieben. Vgl. L'Arte IX, S. 389.

IX. Unter-Italien und Sizilien.

299. F. Niccolini, Dalla Porta Reale al Palazzo degli Studj. Napoli nobilissima XV, S. 52. In S. Domenico Soriano Bilder von M. Preti, F. Santafede, L. Giordano. S. 80: In der Madonna dell' Assunta: Solimena.

300. Paolo Streusi di Napoli pittore. Rass. bibliogr. d. arte ital. IX, S. 34. Dokument von 1508.

301. Don Fastidio, Opere d'arte à Solofra. Napoli nobilissima XV, S. 127. Bild von Gian Bernardo Lama, 1598, in S. Michele.

302. Fr. di Palma, Un artista dimenticato: Paolo Gamba. Arte e Storia XXV, S. 89. Schüler des F. Solimena, 1712—1782. Fresken in S. Elia in Pianisi 1740, Lünetten daselbst 1746; Arbeiten in Ripabottoni.

303. A. Perotti, Tricase. Rivista stor. Salentina III, S. 80. Beschreibung von Tricase im 17. Jahrhundert. Bilder von G. Andrea Coppola und Donatus Antonius Orlandus.

304. G. Laneri, Di un artista Leccese poco conosciuto. Ebendort S. 320. Über Cesare Calense, von dem ein Bild in S. Maria della Rosa in Neapel. Lebensdaten unbekannt. Hier auch Geburt Riberas in Gallipoli (prov. di Lecce) behauptet.

305. F. Nicotera, Dizionario illustrato dei Comuni Siciliani. Anzeige: Arch. storico Messinese VII, S. 141. Über verschiedene Maler des 17. Jahrhunderts. In Agira, Chiesa del Salvatore, Bild des S. Filippo, Antonello zugeschrieben.

306. G. Borghese, Novara di Sicilia e le sue opere d'arte. Ebendort S. 223. Für die Annunciata malt Antonino Campolo aus Messina ein Banner (1504/5; Dokument). In S. Gio. Battista: Kreuztragung von Antonio Catalano aus Messina, 1598; in S. Venera Madonna von Franc. Cardile, 1607. Zahlreiche Ausgaben für die Hauptkirche, Kunstwerke des 17. und 18. Jahrhunderts.

307. L. Venturi, La pala d'Antonello da Messina a Palazzolo Acreide. L'Arte IX, S. 452. Kontrakt 1474. Das Bild ganz unvenezianisch, so daß Antonello vorher nicht in Venedig gewesen sein kann. Ein von Cook (L'Arte 1905, S. 130) publiziertes Bild bei Salting nicht von Antonello, sondern spanisch.

308. G. Arenaprimo, Un quadro di Antonello da Messina. Arch. stor. Messinese VII, S. 230. Madonna Annunziata, Halbfigur, aus dem Nachlaß von Vinc. di Giovanni ins Museum von Palermo gelangt, ist besser, wie das gleiche Bild in Venedig, dessen Inschrift spätere Zufügung ist.

309. F. Allmayer, Per un quadro di Ant. da Messina. Marzocco XI, No. 52, 30. Dezember. Die Madonna Annunziata in Palermo zeigt Verwandtschaft mit Arbeiten der Antonello da Saliba. Reste von dessen Signatur auf dem Buch der Madonna. Das Bild in Venedig ist Kopie danach.

310. V. Saccà, Per una pretesa tavola di Ant. da Messina. Ebendort S. 131. Das Bild, das Grosso Coccapardo 1853 im Museo von Andrea Gallo gesehen hat, in Messina bei Cav. Vincenzo Atanasi. Das Bild stellt vier Heilige dar und ist dasselbe, das nach C. D. Gallo, Annali di Messina, die Königin Maria, Gattin von König Alfons, dem Placido Gio. Gallo schenkte; mit einem Privileg 1443 auf der Rückseite (dies tatsächlich auf dem Bild bei Cav. Atanasi). Sehr restauriert, in Öl gemalt; scheine nicht niederländisch zu sein. Ebendort S. 133 Anm. über angebliches Bild d. Antonello (später) bei Baron Gius. Arenaprimo, Porträt der gran cameriera der Königin, ebenfalls von Gallo erwähnt.

311. G. di Marzo, Di un quadro di Antonello in Ragusa inferiore. La Sicile illustrée, 1/2, S. 6 (nach Arch. stor. Messinese VII, S. 255). Sitzende Madonna, früher in Messina bei Ing. Arena, jetzt bei Donna Ma. Marullo Manganello in Ragusa Inferiore.

312. E. Brunelli, Pietro da Saliba. L'Arte IX, S. 357. Daten 1497: Gonfalone für S. Lucia del Mela, und 1501: Bild für Genua. Er hatte Werkstatt mit Leonoro dell' Aquila. Zwei signierte Bilder von »Petrus Messaneus«: Budapest, Kopie des Christus von Antonello, und Venedig, S. Maria Formosa. Die Identität des Pietro da Messina und des Pietro da Saliba wahrscheinlich; nicht sicher diejenige mit »Pino da Messina« (Abkürzung von Jacopo oder Giuseppe). Zwei andere signierte Bilder des Pietro verloren. Über verschiedene Bilder der Antonello-Schule. Dem Pietro schreibt B. den Sebastian bei Frl. Hertz zu.

313. A. d'Amico, Cenni storici su Merè. Arch. stor. Messinese VII, S. 263. In d. SS. Annunziata Bild von Ant.

Catalano 1603 und Bilder der Schule von Messina des 17. Jahrhunderts.

314. G. La Corte Cailler, L'incendio della Parrocchia del villaggio Gesso. Ebendort S. 235. Abgebrannt 23. Dezember 1906: verbrannt ein S. Antonio 16. Jahrhundert, Bild von Ant. Catalano. Erhalten Bilder von Onofrio Gabrielle (Notizen über ihn, 1619—1706) und Gio. Tuccari (1667—1743).

315. B. Bontempo, Memorie patrie di Alcara di Fusi. Palermo. Anzeige ebendort S. 242. Fresken von Guasto aus Regalbuto (1632); Bild von Gius. Tommasi, 1667.

316. P. M. Rocca, Un' illustrazione degli affreschi del Duomo di Alcamo, scritto nel sec. XVIII. Arte e Storia XXV, S. 21, 42, 58, 71, 93 u. 105. Ursprünglich dem Olivio Sozzi aus Catania übertragen, wurde die Arbeit dann von dem Vlamen G. Borremans ausgeführt (1736ff.). Über Bilder von Mariano Smeriglio aus Palermo (1606), Gasp. Balsano (1612) und andere Palermitaner Maler des 18. Jahrhunderts.

HERDERSCHE VERLAGSHANDLUNG ZU FREIBURG IM BREISGAU

Soeben ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

GESCHICHTE DER PÄPSTE

seit dem Ausgang des Mittelalters. Von Ludwig von Pastor.

Mit Benutzung des päpstlichen Geheim-Archives u. vieler anderer Archive bearbeitet. gr. 8°.

V. Band: **Paul III.** (1534—1549.) 1.—4. Auflage. Mark 12.50; gebunden Mark 14.50.

L. v. Pastors Lebenswerk, für den Geschichtsforscher unentbehrlich, hat auch in weiteren Kreisen der Gebildeten Eingang gefunden. Kein Freund der Kunst- und Kulturgeschichte wird Pastor, der auf Grund großenteils neuen Quellenmaterials abschließend die Zeit eines Eugen IV., Pius II., Alexander VI., Julius II., Leo X. usw. behandelt missen dürfen. Jeder Band bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes und ist einzeln käuflich. Prospekt kostenfrei vom Verlag.

Verlagsbuchhandlung Georg Reimer

Lützowstraße 107-8 **Berlin W. 35** Lützowstraße 107-8

GRIECHISCHE GRABRELIEFS

AUS SÜDRUSSLAND

im Auftrage des

Kaiserl. Deutschen Archäolog. Instituts

herausgegeben von

G. von Kieseritzky und **Carl Watzinger**

Mit 56 Tafeln **Preis gebunden 50 Mark**

Illustrierten Prospekt versendet auf Wunsch die Verlagsbuchhandlung kostenlos.

INHALT.

Seite

Kaiser Sigismund als Stifter der Wandgemälde in der Augustinerkirche zu Konstanz. Von *J. Gramm* 391

Der angebliche Malername Hans Peurl auf Nürnberger Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts. Von *Max Bach* 407

Die Chronologie der Werke Grünewalds. Von *H. A. Schmid* 412

Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus. Von Dr. *Karl Ernst Meier* 415

Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Von *Robert Hedicke* 436

Ein mittelalterlicher Kanon des menschlichen Körpers. *P. Ildefons Herwegen* 445

Literaturbericht.

Andreas Aubert. Die malerische Dekoration der San-Francesco-Kirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabuefrage. Adolfo Venturi. La Basilica di Assisi. *Karl Frey* 447

Die italienische Malerei des 15.—18. Jahrhunderts. Jahresbericht 1906. *Gronau* 453

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.